LIVRE TROISIÈME.

INSTRUCTIONS DIVERSES POUR LA COMPOSITION ET L'EXÉCUTION DE LA MUSIQUE MILITAIRE.

I

La musique militaire doit en général affecter des allures mâles et sévères, graves et martiales, solennelles et éclatantes; mais il y a telles circonstances où elle peut être vive, allègre, voire même enjouée et gracieuse. Destinée avant tout à des hommes pour la plupart dépourvus d'éducation musicale, il faut qu'elle soit mise à leur portée, tout en restant fidèle aux règles de l'art, c'est-à-dire en conservant une certaine valeur artistique. La simplicité dans la forme, et la franchise dans l'idée, voilà les meilleurs moyens d'atteindre ce but. Elle sera donc d'une mélodie naturelle, sans trivialité comme sans affectation, d'un caractère ferme et d'un rhythme nettement accusé. Sous le rapport de l'harmonie, elle évitera les modulations extraordinaires et l'emploi trop multiplié des accords dissonants. Ainsi que nous l'avons déjà inféré, le style doit, en général, se maintenir dans des formes simples et naturelles; on renoncera dès lors à y faire usage des artifices compliqués du contre-point double; car il ne faudrait pas moins de tact et d'habileté que de science et de goût, pour recourir sans péril à de pareils procédés, et pour arriver à produire, par exemple, une marche aussi claire et aussi intelligible que l'est celle des

guerriers dans l'opéra de *Virginie*, de Berton, laquelle a *été* traitée par le célèbre maître en manière de fugue.

Autrefois on ne pouvait guère donner le chant qu'aux clarinettes; elles tenaient, dans la musique militaire, à peu près le même rang que les violons occupent dans l'orchestre; mais aujourd'hui, grâce aux nouveaux instruments de M. Sax, avec lesquels tout peut s'exécuter et devient même facile à rendre, quels que soient d'ailleurs et leur diapason et leur timbre, on aura l'immense avantage de pouvoir faire passer à volonté le chant d'une partie à l'autre, et cela dans toute l'étendue de l'échelle musicale, les basses ayant la faculté de chanter aussi mélodieusement que les sopranos et les altos. Une qualité non moins précieuse de ces instruments, c'est l'homogénéité qu'ils communiquent tout à coup aux orchestres militaires formés, il y a peu de temps encore, d'éléments si dissemblables; comme M. Sax a procédé par familles dans l'institution de ces instruments, les divers membres de ces familles instrumentales se relient si admirablement l'un à l'autre, de l'aigu au grave, qu'ils réalisent une fusion des plus satisfaisantes pour l'oreille, sans que, pour cela, on cesse de percevoir le timbre propre et la voix particulière à chacun d'eux. En définitive, c'est un ensemble comparable à celui qu'offrirait, sur un théâtre, la composition d'une troupe de chanteurs d'élite. Avec l'ancien système, vous n'aviez qu'une réunion d'artistes médiocres; avec le système actuel, vous aurez un concert de virtuoses. Quel motif d'encouragement et quelle chance de réussite pour le compositeur!

Bien que l'on puisse tout exécuter avec facilité et justesse sur les nouveaux instruments de M. Sax, il est bon de respecter, dans les figures mélodiques, le caractère qui convient au diapason de l'instrument. Tel trait, tel dessin, qu'on peut confier aux instruments aigus ou du médium, devient ridicule, s'il est roucoulé par des voix graves. En cela, il n'y a pas de meilleur guide à suivre que le goût et le bon sens.

Pour ce qui concerne la musique turque (grosse caisse, cymbales, triangle, etc.), il est impossible de nier qu'elle ne soit parfois d'un excellent effet, en ce qu'elle accuse vigoureusement le rhythme et caractérise parfaitement le genre de la composition (1). Il faut se garder cependant

(1) Quelques auteurs ont donné des raisons puériles de l'adoption, dans la musique mili-

d'en faire abus : que de fois n'avons-nous pas entendu des musiques de régiments dans lesquelles le fracas incessant de la grosse caisse et de son entourage assourdissait tellement l'auditeur et masquait de telle sorte le dessin mélodique confié aux autres instruments, qu'à une certaine distance on eût dit un de ces grotesques concerts, comme on en entend exécuter sur les tréteaux des foires, ou pendant le défilé d'une mascarade. Les exécutants de la bande turque, qui accomplissent ce charivari, semblent d'ailleurs prendre plaisir à en exagérer l'effet; car ils frappent à tour de bras sur leur instrument, comme s'ils mettaient tout leur orgueil à écraser le reste de leurs camarades concertants. Aussi est-il un conseil que nous nous permettons de donner aux compositeurs jaloux d'obtenir pour leurs œuvres une exécution raisonnable : c'est de ne jamais manquer d'indiquer, pour les instruments de percussion, une nuance d'intensité inférieure à celle qu'ils désirent, par exemple, FORTE pour *fortissimo*, MEZZO FORTE pour *forte*, PIANO pour *mezzo forte*, et ainsi de suite. Nous avons constamment mis ce procédé en usage, et nous en avons toujours obtenu le résultat que nous souhaitions.

C'est grâce à cet abus des instruments de percussion, à cette prédilection marquée pour le fracas de la grosse caisse et le clinquant des cymbales, triangle et clochettes, que l'Allemagne a souvent accusé notre musique militaire d'être tout à la fois vide et bruyante; reproche qui, force nous est aujourd'hui d'en convenir, n'était pas toujours dénué de fondement.

On sait que, dans la composition des morceaux de musique militaire, il faut avoir égard à trois systèmes d'organisation instrumentale : le premier

taire, des instruments de la bande turque. Ils se sont imaginé que ces instruments devaient servir uniquement à y rappeler les différents bruits de guerre. Ainsi, les coups de la grosse caisse et les roulements des tambours seraient destinés à peindre le bruit du canon et celui de la fusillade. D'après cela, les cymbales, le triangle, le chapeau chinois, n'auraient également d'autre but que d'imiter le cliquetis des armes blanches, comme si la plupart de ces instruments n'avaient pas été employés dans un temps où l'on ignorait encore l'usage des armes à feu. Il est vrai que l'emploi de la grosse caisse, des tambours et de quelques autres instruments bruyants a fourni quelquefois des procédés à la musique imitative, pour représenter le tumulte d'une bataille, les coups de canon, etc.; mais cela ne donne point lieu de motiver, d'une manière aussi absolue, leur introduction dans l'orchestre militaire.

pour l'infanterie, le second pour les chasseurs ou voltigeurs, le troisième pour la cavalerie.

L'organisation de l'infanterie est la plus riche et celle qui offre le plus de ressources aux compositeurs, tant par le nombre des artistes que par la variété des instruments.

L'organisation des chasseurs et des voltigeurs, de même que celle de la cavalerie, qui n'admettent qu'un nombre bien moins considérable d'exécutants, se trouvait réduite dans l'ancien système à fort peu de chose; mais actuellement, par l'adoption des instruments de M. Sax, dont nous avons déjà eu l'occasion d'apprécier l'homogénéité et la variété, cette organisation se trouve avoir acquis une grande importance, et pourra se prêter aux effets les plus brillants. Il est seulement à regretter que la cavalerie ne possède point d'instruments de percussion, et qu'on ait cru devoir, par des motifs sans doute puissants, maintenir la suppression des timbales, cet instrument qui a été employé dans presque tous les temps, et dans presque tous les pays comme instrument de guerre ou comme instrument d'honneur, pour le service de l'armée comme pour le service du prince (1).

La musique militaire comprend :

Les marches,

Les fanfares,

Les symphonies et divertissements militaires.

Les marches ont pour objet d'accompagner le défilé des troupes, de régler le pas des soldats. Il y a plusieurs espèces de marches qui diffèrent entre elles de mouvement et de caractère, et dont chacune s'emploie dans certains cas spéciaux.

La marche ordinaire, pas ordinaire ou marche proprement dite, est la plus lente et s'écrit presque toujours à ₵ *maestoso* (2). On y a principalement recours dans les exercices, revues et parades.

La marche double ou pas redoublé, qu'on appelle souvent aussi *pas*

(1) Plusieurs écrivains allemands et français, dans des articles récents, ont réclamé avec raison contre la suppression des timbales dans la musique militaire.

(2) On a quelquefois essayé d'écrire des marches à trois temps, mais sans beaucoup de succès, si ce n'est toutefois à l'égard des marches religieuses, d'un mouvement très-lent.

accéléré, est une fois plus rapide que la marche ordinaire. C'est de toutes les marches la plus commune, et celle qui s'applique au plus grand nombre de cas. Elle s'écrit d'ordinaire à $\frac{2}{4}$ *allégro*, ou bien encore à $\frac{6}{8}$. La marche ordinaire a plus de solennité, le pas redoublé ou marche double plus d'entrain. Les Français furent, dit-on, les premiers à employer la seconde. « Les mouvements de ces deux marches, observe M. Castil-Blaze, sont « si bien ajustés, que quand un régiment défilant au pas double, et au « son de la musique, passe devant un poste dont les tambours battent aux « champs, et par conséquent dans la mesure de la marche, le rhythme « grave des tambours s'accorde parfaitement avec la mesure rapide et le « rhythme pressant de la musique. Cela est tout simple : la musique joue « deux mesures, tandis que les tambours n'en frappent qu'une. » Cet effet, ajoute M. Castil-Blaze, n'est pas sans agrément pour une oreille exercée.

Après le pas redoublé vient la *charge*, qui s'exécute dans un mouvement encore plus rapide. Son nom indique assez son usage; on s'en sert, en effet, pour toutes les attaques, soit en fondant sur l'ennemi, soit en montant à l'assaut.

La *retraite* est encore un pas redoublé d'un rhythme et d'un caractère particuliers.

Presque tous les peuples, excepté nous, ont des *marches du drapeau.* Cette espèce de marche s'emploie d'ordinaire pour aller chercher le drapeau et pour le rapporter. Sa physionomie est simple, quoique vive et éclatante; son mouvement est celui du pas redoublé. En Danemark, en Prusse, en Autriche, et dans plusieurs autres contrées, il y a un morceau de musique spécialement consacré à cet usage. En France, on prend le premier pas redoublé venu.

La marche funèbre fait entendre ses tristes accents au convoi des guerriers morts pour la patrie, et en général dans toutes les cérémonies funèbres. Elle s'écrit ordinairement dans le mode mineur et dans un mouvement assez lent. Certains instruments, tels que les cuivres, certains procédés d'orchestre, tels que l'emploi des caisses et tambours voilés; enfin, l'adjonction d'un tam-tam sur lequel on frappe à intervalle des coups isolés, tout cela vient contribuer à lui imprimer le caractère qui lui est propre. Tout le monde connaît la célèbre marche funèbre de Beethoven,

sur la mort d'un héros, qui fait partie de la symphonie héroïque (1); rien ne peut donner une plus juste idée de la couleur et de l'expression qui conviennent à une composition de ce genre, que ce chef-d'œuvre incomparable de l'ardent et profond Beethoven.

Dans l'infanterie, les marches militaires s'exécutent soit avec les tambours, soit au moyen d'un instrument à vent (pour les chasseurs), soit enfin avec une musique complète. Fort souvent le tambour accompagne les instruments et marque le rhythme. Ainsi que l'a fort bien démontré le maréchal de Saxe, dans ses *Réveries*, l'effet des tambours ne se borne pas à un vain bruit sans utilité, mais, selon que le mouvement en est ou plus vif ou plus lent, ils portent naturellement le soldat à presser ou à ralentir le pas. Il y a donc telles circonstances où il est indispensable de joindre le tambour aux autres instruments. Dans la charge, par exemple, les coups secs et rapprochés des tambours poussent en quelque sorte le soldat en avant, et finissent par se confondre en un roulement qui couvre les bruits du combat, le cliquetis des armes et les plaintes des blessés.

Il est fâcheux que les marches ne soient plus accompagnées par des fifres (petite flûte); à notre sens, Rousseau avait bien raison d'y tenir. On verra, dans l'appendice de cet ouvrage, que toutes les batteries des Prussiens sont accompagnées par cet instrument. Les fifres produisent, en

(1) M. Fétis, dans sa *Biographie universelle des musiciens*, a rapporté les circonstances dans lesquelles on assure que Beethoven conçut le plan de cette symphonie, l'une de ses plus belles créations. On était alors en 1804. Le génie de Bonaparte, le prestige de sa gloire, causaient une vive sensation dans les pays même où il comptait le plus d'ennemis. Beethoven, quoique bon Allemand et plein d'attachement pour le gouvernement de l'Autriche, n'avait pu se défendre d'admirer sincèrement le premier consul, auquel il prêtait des sentiments d'abnégation personnelle et de dévouement à la patrie, qui réalisaient à ses yeux l'idéal du caractère d'un héros. Comme témoignage de son admiration, il voulut que la symphonie qu'il venait de commencer portât le nom de *Bonaparte;* mais l'avénement au trône du premier consul ayant fait, de Bonaparte, Napoléon, une réaction complète s'opéra dans les idées de l'illustre artiste. Aussitôt qu'il eut appris cette grande nouvelle, considérant son héros comme déjà descendu dans la tombe, parce qu'il ne voyait plus en Bonaparte qu'un ambitieux ordinaire, il fit remplacer le mouvement héroïque et triomphal par la marche funèbre qui forme maintenant le second morceau de la symphonie, et substitua à cette simple inscription : *Bonaparte*, celle-ci : *Sinfonia eroica per festeggiare il sovenire d'un grand'uomo :* Symphonie héroïque pour honorer la mémoire d'un grand homme.

effet, un chant agréable qui prédomine et s'entend au loin, et ils donnent en même temps une sorte de valeur et d'intérêt musical aux signaux de l'infanterie.

Les marches réglementaires sont toujours battues par les tambours et sonnées alternativement par les instruments d'ordonnance (clairons des voltigeurs). C'est ainsi que cela se pratique souvent pour la retraite, de même que pour le défilé. Cependant ces marches peuvent être aussi accompagnées, dans divers cas, par la musique tout entière.

Les marches réglementaires de la cavalerie sont sonnées par les trompettes d'ordonnance; quelquefois elles sont accompagnées par la musique ou une partie de la musique.

La marche est essentiellement rhythmique; son premier devoir, sa principale mission, c'est de bien accentuer le retour des temps forts de la mesure. Il faut donc que le compositeur évite autant que possible les retards d'accords, les syncopes et autres dispositions de valeurs ou combinaisons rhythmiques qui peuvent donner aux temps de l'incertitude ou de l'irrégularité.

La marche peut commencer indifféremment par l'*arsis* ou le *thésis*, c'est-à-dire, par le temps fort ou le temps faible de la mesure. Cependant il vaut mieux commencer par le temps fort. Lorsqu'on fait usage de triolets ou de sextolets, il faut corriger en quelque sorte cette division impaire du temps par l'ordonnance régulière et strictement accentuée des parties d'accompagnement. Au reste, l'emploi de pareilles figures n'est nullement défendu, comme ont pu le croire à tort plusieurs personnes.

La marche se compose généralement de phrases et de périodes assez peu étendues, mais qu'on peut ensuite travailler et développer si la circonstance le permet. D'ordinaire la seconde partie d'une marche se distingue par des valeurs et une disposition autres que celles qui figurent dans la première; cela sert à mieux faire ressortir les différents motifs, partant à éviter l'uniformité et la monotonie. Les coupes rhythmiques de deux en deux, de quatre en quatre, en somme dans une proportion paire, sont les meilleures. Le nombre des reprises n'est point limité. Quand on intercale un *trio* dans une marche, il est bien que cette partie soit traitée dans un tout autre sentiment que les précédentes, afin que la rentrée du motif principal ressorte d'autant mieux et fasse plus d'effet.

Dans la musique de cavalerie, comme on n'a pas précisément pour but de marquer le pas, ainsi qu'il arrive au contraire dans celle de l'infanterie, on substitue souvent aux marches proprement dites, des valses, des galops, des polkas, des écossaises, etc. (1).

Parmi les meilleures marches militaires ou composées dans le style militaire, on peut citer la marche de *Lodoïska* de *Kreutzer*, le pas redoublé des *Deux journées* de Chérubini, et la plupart des compositions de ce genre sorties de la plume de MM. Berr, Fessy et Mohr. En Allemagne, les maîtres qui nous en ont donné les plus excellents modèles sont Ries, Marschner, Kalliwoda, Moscheles, Schneider, etc. Des chefs de musique s'y sont également exercés avec succès, notamment M. Wieprecht, directeur de la musique des gardes à cheval du roi de Prusse.

Les fanfares sont de petits morceaux de musique militaire ordinairement destinés à la cavalerie, qui, dans l'origine, furent expressément composés pour des trompettes, puis par la suite pour divers instruments de cuivre. Le caractère de la fanfare est vif, pompeux et brillant; mais, comme nous l'avons dit, les limites en sont très-bornées, et l'exécution d'une pièce de ce genre ne dure guère plus de deux minutes. Les fanfares ne se font pas entendre seulement pendant les évolutions de la cavalerie, mais elles s'emploient aussi quelquefois dans les repas au moment de porter les santés. Autrefois on divisait les fanfares en grandes et petites fanfares : les premières n'étaient exécutées que par des trompettes (2), des cornets ou des cors, tandis que les secondes l'étaient par une harmonie complète de cuivres, à laquelle on adjoignait les tambours, et quelquefois les timbales. Les six premières fanfares de M. Buhl, sonnées en 1799 dans la garde consulaire, étaient composées pour quatre trompettes. Les six autres, que le même auteur écrivit en 1804, et qui furent également exé-

(1) Plusieurs généraux, notamment le lieutenant général de Rumigny, ont fait observer avec raison qu'il conviendrait d'approprier autant que possible le rhythme de ces marches aux allures du cheval. La notation musicale du rhythme des versets de Job, rapportée dans le premier livre de ce Manuel, pourrait suggérer à cet égard de bonnes idées.

(2) Dans les fanfares de quatre trompettes, les instruments sont divisés comme suit : 1re trompette (clarino 1°), 2e trompette (clarino 2°), 3e trompette (principale), et 4e trompette (toccato) ou toquet. Les premières ont un chant très-léger, le plus souvent en tierces, à partir de l'*ut* de la troisième petite octave jusqu'à l'*ut* de la quatrième petite octave.

cutées par la garde consulaire, étaient composées pour quatre trompettes, deux cors et un trombone. Dans la suite, on écrivit presque toujours les fanfares à neuf parties. En 1823, M. Buhl publia, pour l'usage des troupes à cheval, quatre fanfares où il avait employé deux trompettes à clefs, quatre trompettes ordinaires, deux cors et un trombone. Les instruments qu'on possédait à cette époque offrant peu de ressources pour la modulation, on n'introduisait guère dans les fanfares que deux accords : celui de la tonique, et celui de la dominante. De là vient qu'elles étaient assez souvent monotones, le compositeur se trouvant presque toujours contraint de reproduire les mêmes traits et les mêmes effets, par le peu de latitude qui lui était donné. Cependant les Allemands surent éviter l'écueil de la monotonie, en réunissant plusieurs trompettes de différents tons, ce qui leur permettait de varier les modulations de leurs fanfares.

Aujourd'hui les fanfares proprement dites sont un peu tombées en désuétude, et les compositions écrites pour le même objet ne peuvent plus être appelées de ce nom, avec justesse, que dans de bien rares occasions, en raison du développement de leur coupe et de l'accroissement des ressources instrumentales. Cependant on appelle encore *fanfare* les sonneries d'ordonnance, exécutées à plusieurs parties par les instruments de cuivre de la musique.

Les symphonies ou divertissements militaires sont, pour la plupart, des morceaux destinés à être joués au repos, soit pour embellir une revue, une parade, un repas de corps ou quelque autre solennité militaire, soit pour faire honneur à un grand personnage, soit pour complimenter les chefs à leur arrivée ou à leur passage dans une garnison, soit pour célébrer les fêtes natales et patronymiques des officiers supérieurs, ou bien un nouvel an, soit pour donner des concerts aux habitants d'une ville, soit enfin pour ajouter à l'éclat auguste et imposant d'une cérémonie funèbre.

Lorsqu'on veut faire entendre une musique militaire dans un local fermé, on a l'habitude d'en bannir les instruments de percussion, notamment les tambours; mais si jamais les timbales étaient réintroduites dans les orchestres régimentaires, elles pourraient fort bien être admises en pareille occurrence. N'ont-elles pas souvent retenti, en Allemagne et en Angleterre, dans les salles de banquet et de réception des châteaux princiers?

Les symphonies ou divertissements militaires consistent pour la plupart en *arrangements* sur des thèmes populaires ou des thèmes favoris d'opéras connus. De même que pour les marches, il existe en ce genre fort peu de musique spéciale. Au reste, toutes sortes de morceaux, tels que valses, marches, fantaisies, ouvertures, pots-pourris, galops, thèmes variés, sont de mise en pareil cas; on a principalement recours aux thèmes variés, et cela surtout en Allemagne, lorsqu'on veut faire valoir l'habileté d'un ou de plusieurs artistes du régiment. Pour l'infanterie, aussi bien que pour la cavalerie, on emploie tantôt l'orchestre complet, tantôt une partie seulement des instruments qui le composent. L'auteur a toute latitude pour régler le plan de son morceau et la disposition de son instrumentation, il peut les varier et les modifier à son gré. En ce qui touche la conception du morceau, il peut également donner carrière à son imagination, et s'abandonner à l'inspiration en toute liberté, pourvu, et cela se conçoit, qu'il n'excède jamais les limites du goût et de la raison. Il doit rechercher l'originalité sans tomber dans la bizarrerie; il fuira donc autant que possible la vulgarité des formes, et encore plus celle des idées. Attentif à mettre de l'ordre et de la clarté dans les développements, de la netteté et de la précision dans les détails, il saura également entretenir dans l'ensemble une agréable variété, tout en évitant soigneusement la diffusion. Enfin, ne visant qu'aux effets de bon aloi, il se tiendra surtout en garde contre le faux éclat du bruit, et n'oubliera jamais qu'au-dessus des licences momentanées, que lui accorde le style de la fantaisie, planent toujours les exigences de la composition pour orchestre militaire. MM. Berr, Mohr et Fessy nous ont particulièrement donné de bonnes productions en ce genre.

Parmi les compositeurs dramatiques qui, en France, ont le plus souvent consacré leurs inspirations à la musique militaire, il faut citer Méhul, Catel, Gossec, Berton, Spontini et Chérubini. Nous-même avons écrit un grand nombre de pièces instrumentales, tant pour la cavalerie que pour l'infanterie. Actuellement, au lieu d'écrire des compositions spéciales, on se borne généralement à arranger pour musique militaire les motifs des opéras en vogue. Ce travail est confié d'ordinaire au chef de musique dans chaque régiment. Il serait pourtant à souhaiter que l'on possédât, à côté de ces arrangements, des recueils de pièces originales, spécialement composées

pour l'armée par des artistes en renom, qui, en raison des connaissances étendues que l'expérience leur a permis d'acquérir dans la partie esthétique de leur art, sont plus aptes que tous autres, ce nous semble, à saisir le véritable caractère de la musique guerrière. C'est ainsi qu'en Allemagne les compositeurs les plus célèbres ne dédaignent pas d'écrire des morceaux de musique spécialement destinés aux troupes de leur pays. Des princes du sang et des rois ont même employé leurs loisirs à ce genre d'occupation. En Prusse, par exemple, il vient d'être publié, sur l'ordre du roi actuel, un magnifique recueil à l'usage des armées prussiennes, lequel ne comprend pas moins de cinquante-trois marches ordinaires (à pas lent), cent vingt-cinq pas redoublés et trente-sept marches de cavalerie. Au nombre des auteurs figurent le grand Frédéric, Guillaume III, le prince Albert de Prusse, le prince royal de Hanovre, la princesse Wilhelmine de Prusse, le prince royal de Suède, etc. Au moment où nous écrivons ces lignes, nous apprenons que la grande princesse Olga de Russie vient aussi de composer une marche solennelle (*festmarsch*) destinée à faire partie de ce recueil. Quelques-unes des marches précédentes sont spécialement affectées à tels régiments; d'autres sont commémoratives d'un événement, d'un fait d'armes; d'autres ne s'exécutent que dans une circonstance donnée. Il est malheureux que nous ne possédions en France aucun recueil analogue. Mais une pareille lacune serait bien facile à combler, et il suffirait pour cela, comme nous l'avons dit, de s'adresser à l'élite de nos compositeurs. Si ce projet trouvait sa réalisation, les colonels pourraient désormais puiser en toute sécurité dans un répertoire musical parfaitement approprié, et ils n'auraient plus à craindre de voir se produire, par suite d'une ambition déplacée, de mauvais arrangements ou des œuvres beaucoup trop *originales*, c'est-à-dire encore plus grotesquement élaborées que ridiculement conçues. Ce recueil aurait un autre avantage, car les chefs de musique qui voudraient se livrer eux-mêmes à la composition, y trouveraient des modèles tout à fait propres à leur donner une juste idée du style et des formes qui conviennent à la musique militaire.

Jusqu'à présent nous n'avons parlé que des compositions instrumentales de musique militaire. Il y en a pourtant encore, comme on sait, de purement vocales, ou bien de vocales et instrumentales à la fois. Nous croyons

qu'il n'est pas sans utilité d'en toucher ici quelques mots, aujourd'hui surtout que l'étude du chant choral a été prescrite dans tous les régiments comme moyen d'exciter le courage et de développer les sentiments généreux chez le soldat. Nous sommes déjà revenu à plusieurs reprises sur l'efficacité des hymnes guerriers et nationaux; il nous reste à parler de la manière de créer ces sortes d'hymnes. De pareils chants ne peuvent être que le produit d'une inspiration spontanée. C'est ordinairement l'amour de la patrie qui leur donne naissance; aussi est-il bien difficile de proposer des règles qui leur soient invariablement applicables. Nous avons essayé toutefois de présenter quelques considérations générales sur cet objet, en traitant de la chanson, dans un ouvrage spécial consacré à la description de la coupe, des formes et du caractère des diverses compositions musicales, ouvrage qui doit paraître sous peu. Ces considérations, en raison de leur trop grand développement, ne sauraient trouver place ici; bornons-nous à dire que toutes les fois qu'on voudra mettre un chant dans la bouche du soldat, on fera bien d'observer les préceptes généraux qui s'appliquent aux compositions de musique militaire, à savoir, la simplicité et la clarté. Les mélodies en devront être franches et nettement accusées, mais jamais triviales : améliorer le moral du soldat, tel est le but du chant choral; et comme tout ce qui se chante se retient d'autant mieux, il faut se garder de lui offrir des refrains érotiques ou bachiques, dont sa mémoire ne sera que trop surchargée au retour du cabaret. Il faut se garder surtout de salir son imagination par des couplets obscènes qui tendent à développer les germes d'une démoralisation dont il reste trop souvent de funestes traces parmi les populations au milieu desquelles les troupes ont séjourné quelque temps. Nous avons eu une fois sous les yeux un de ces recueils de chant à l'usage des écoles chorales régimentaires, dans lequel nous n'avons pas été médiocrement surpris de trouver plusieurs de ces chansons des rues qui réunissent au style le plus bas les idées les plus immorales. Nous ne pensons pas que de pareilles publications soient de nature à remplir les vues élevées qui ont provoqué la création des écoles chorales, et nous croyons faire acte de bon citoyen autant que servir la dignité de l'art, qu'on avilit et qu'on profane ignominieusement de la sorte, en dénonçant d'aussi funestes tendances et en appelant sur cet objet la sévère attention de l'autorité. La matière est-elle donc si stérile et les nobles sujets

si rares? Ne pouvez-vous chanter le courage, la fidélité, l'humanité et le dévouement, puis enfin l'obéissance à l'ordre et à la discipline; et, dans une sphère d'idées moins sérieuses, la musique ne vient-elle pas encore vous prêter ses poétiques accents pour exprimer la joie et le plaisir, comme aussi les plus doux sentiments du cœur, l'amour et l'amitié? Il est vrai que de tels sujets demandent à être traités avec noblesse, car ils sont destinés à élever l'âme; tandis que les plus abjectes productions, qui ne tendent qu'à la dégrader et à la pousser aux plus honteux excès, n'exigent qu'une facilité de conception des plus vulgaires. Tous les auteurs qui ont parlé de la science militaire, et qui, comme nous, ont reconnu l'utilité du chant pour les soldats, ont été unanimement d'accord sur ce point. De Zimmermann, entre autres, dont il a déjà été question dans ce Manuel, y insiste d'une façon toute particulière; et afin de donner une application immédiate à ses idées, il place, à la fin de son ouvrage, des hymnes guerriers qu'il engage les colonels à mettre dans les mains des soldats. Par malheur, Zimmermann se faisait illusion sur la valeur artistique de ses hymnes; car ils sont écrits avec une grande inhabileté, et demeurent constamment au-dessous du médiocre. La mollesse ou le manque de signification sont des défauts qui ne doivent jamais entacher des compositions de la nature de celles dont nous parlons: un soldat ne doit point chanter comme un paisible bourgeois, encore moins comme une faible femme. Il faut que l'énergie domine dans tous ses accents, et c'est surtout à lui que doit s'appliquer l'éloge contenu dans ce quatrain devenu populaire vers la fin du siècle dernier, et qu'un Allemand impartial n'a pas craint de citer dans un article à la louange de nos chants nationaux (1):

C'est à tort qu'on plaisante
Le Français réjoui;
Le Français, quand il chante,
Fait danser l'ennemi.

Au reste, c'est au delà du Rhin qu'il faut aller juger de l'importance qu'on attache aux chants nationaux et militaires. L'Allemagne, qui apporte généralement une si sage prévoyance dans les plus petites choses capables

(1) Cet article a été publié dans la *Gazette musicale* de Leipzig.

de hâter les progrès de la civilisation morale, et de contribuer à la perfection des bonnes mœurs; l'Allemagne, disons-nous, craignant de laisser les soldats en butte aux pernicieuses instigations qui favorisent les égarements des sens, s'est occupée depuis longtemps avec sollicitude d'éveiller dans leur âme les bons instincts, et d'écarter de leur esprit tout ce qui pourrait tendre à les abrutir. Elle a donc reconnu la nécessité d'opposer aux chansons immorales, dont l'expérience lui avait révélé les funestes effets, de petits poëmes moraux et récréatifs, qui délassent le soldat en l'instruisant, et qui portent en même temps ses idées dans des régions plus élevées et plus pures. C'est dans cet esprit qu'on forma d'assez nombreux recueils qui parurent successivement dans toutes les contrées de l'Allemagne, notamment en Prusse, en Bavière, en Autriche, dans le royaume de Hanovre, à Leipzig, etc. (1). Le Journal militaire d'Autriche rend compte, dans un de ses numéros de 1822, d'une publication de ce genre, due à un major de l'armée prussienne, nommé Decker. La collection de chansons guerrières que ce major avait formée, et dont il avait offert la dédicace au prince royal de Prusse, contenait des *lieder* pour chaque arme en particulier, et ces *lieder* se chantaient sur des airs connus ou sur des mélodies nouvelles extrêmement simples. Le rédacteur de l'article saisit cette occasion de faire ressortir l'importance de la musique, notamment de la musique vocale, comme moyen efficace pour perfectionner le moral des troupes. Après quelques considérations intéressantes sur cet objet, il conclut en déclarant que le public et l'armée ne sauraient se montrer trop reconnaissants envers M. Decker pour une publication aussi utile et aussi opportune.

Nous avons eu occasion d'examiner quelques-uns de ces recueils mili-

(1) Voici quelques-uns de ces recueils :

Soldaten-Lieder, in-8°. Meissen, 1826. Gœdsche; und Melodien hierzu mit Piano forte Begl.

Lieder für deutsche Krieger. Halberstadt, 1828; und Melodien hierzu.

Soldaten-Lieder von Bornemann. Berlin, 1838.

— — compositionen hierzu von den Musik Directoren Grell und Neithardt. Berlin, 1838.

Müller. N. *Liederbuch für die Veteranen der Grossen Napoleon's Armee*, von 1803 bis 1814, gr. in-8°. Mainz, 1837. (*Chansons pour les vétérans de la grande armée de Napoléon*, de 1803 à 1814.)

taires; mais l'un des meilleurs, à notre avis, sous le double rapport du plan et du texte, est celui de Weitershausen (1), qui fut publié à Darmstadt en 1830, et dont il a été fait plusieurs éditions. Un aperçu sommaire des matières qu'il contient et de leur division étant de nature à fournir un excellent programme pour la composition d'un livre analogue, approprié à l'usage de nos troupes, nous ne pensons pas qu'il soit inutile de le consigner ici.

Ce recueil est divisé en deux sections principales; chaque section se subdivise en plusieurs parties, et chaque partie renferme un certain nombre de *lieder*. La première partie contient des chansons guerrières (*kriegslieder*) sur des sujets généraux (*La vie du soldat, Les devoirs du soldat, La voix de l'honneur, Dieu, le souverain et la patrie*, etc.), pour les soldats de toute arme; la deuxième, des chansons spéciales qui concernent les différentes particularités de la vie de garnison (*Chant du matin*, *Chant du soir*, *Chant de manœuvre*, *Le retour au quartier*, etc.); la troisième, les chansons affectées à chaque troupe en particulier, par exemple :

Chanson pour l'infanterie (*Infanterielied*).
Id. pour les chasseurs (*Jaegerlied*).
Id. pour les grenadiers (*Grenadierlied*).
Id. pour les pionniers, pontonniers, mineurs et sapeurs (*Lied für Pioniers, Pontoniers, Mineurs und Sapeurs*).
Id. pour l'artillerie à pied (*Lied für Fussartillerie*).
Id. pour l'artillerie à cheval (*Lied für reitende Artillerie*).
Id. pour les dragons (*Dragonerlied*).
Id. pour les hussards (*Lied für Husaren*).
Id. pour les cuirassiers (*Lied für Kürassiere*).
Id. pour les lanciers ou ulands (*Lied für Lanciers oder Ulanen*).
Id. pour les landwehr (*Landwehrlied*).

La quatrième comprend les chansons qui ont particulièrement trait à la guerre (*Exhortation à combattre, si Dieu, le souverain et la patrie l'ordon-*

(1) *Liederbuch für deutsche Krieger und deutsches Volk*, herausgegeben von Dr Carl. Weitershausen. Erste Auflage (première édition); Darmstadt. 1830. Zweite Auflage (deuxième édition); Darmstadt, 1837.

nent ! La proclamation de guerre, L'ouverture de la campagne, etc.); la cinquième, les chants d'adieu (*aux parents, à la bien-aimée, à la femme, aux enfants, au pays, aux camarades*), au moment de se mettre en campagne; la sixième, les marches vocales (*Marches de l'infanterie, de la cavalerie, de l'artillerie*, etc.); la septième, les chansons relatives aux diverses circonstances d'une campagne (*Le campement, Le bivouac, Pendant la nuit, Sous la tente*, etc.).

La seconde section contient les chansons d'amour, les chansons de table, les chansons à boire, les chansons comiques et divertissantes sur différents sujets, puis les chansons historiques et celles qui célèbrent les grandes renommées militaires. Enfin un supplément renferme un grand nombre de *lieder*, qui, par la nature très-diverse des sujets, n'ont pu faire partie des divisions précédentes. L'esprit dans lequel est conçu ce livre mérite d'être remarqué; car c'est bien celui qui convient le mieux à une production de ce genre; tout ce qui est trivial, tout ce qui est bas, plat et vulgaire, en a été soigneusement écarté. On y trouve même les preuves d'une modération et d'une impartialité que les Allemands (comme presque tous les peuples, du reste, en ces moments cruels où la guerre brise les lieus d'une noble fraternité) n'ont pas su observer dans tous les temps, principalement à notre égard. Ici, par exemple, on ne craint point de faire chanter au soldat allemand les gloires étrangères, tout en ayant soin néanmoins de ne point offenser chez lui le sentiment de la dignité nationale; précaution légitime, et contre laquelle on ne saurait s'élever sans injustice. Parmi ces lieder, il en est qui ont trait à notre histoire : nous mentionnerons, entre autres une sorte de complainte sur la mort du maréchal Mortier, et un autre petit poëme sur le général Bertrand. Mais le thème qui en a fourni le plus, c'est ce type éclatant de gloire militaire, c'est notre empereur, c'est Napoléon. Nous verrons donc le guerrier allemand s'attendrir à son tour sur le sort du prisonnier de Sainte-Hélène, et, cédant à un mouvement généreux, verser des larmes quand le poëte lui montre le héros près de descendre dans la tombe qui lui a été préparée sur le rocher solitaire, mais qui ne gardera quelque temps ses cendres que pour ajouter un prestige de plus à sa poétique destinée.

Les mélodies de ce recueil sont, ou des airs populaires répandus depuis longtemps dans toute l'Allemagne, ou des mélodies empruntées à des

auteurs plus ou moins connus, qui, si elles ne le sont déjà, pourront, en passant par la bouche du soldat, devenir populaires à leur tour et augmenter ainsi le nombre des airs nationaux. Au reste, disons-le, il arrive bien rarement qu'une composition obtienne ce genre de consécration. Dernièrement encore, on en a pu recueillir un exemple. En effet, quand les bruits de guerre avec la France eurent mis en éveil au delà du Rhin la susceptibilité des cœurs patriotiques, le mouvement qui en résulta fit naître une multitude de chants agresseurs. Le poëme qui eut le plus de succès et qui semblait devoir surnager au milieu de ce déluge, devint immédiatement le point de mire de tous les compositeurs. Chacun briguait pour sa muse l'honneur de faire éclore une mélodie populaire; mais bien que cette poésie dût échauffer leur verve, pas un d'entre eux, et cela de l'aveu même de leurs compatriotes, ne parvint au but tant désiré (1).

En terminant ce chapitre, nous demanderons qu'il nous soit permis d'insister une dernière fois sur la nécessité de surveiller les productions de musique vocale qu'on met entre les mains des troupes, et de créer définitivement un recueil spécial digne des sentiments pleins de noblesse et d'élévation qui distinguent nos officiers supérieurs, et que ceux-ci cherchent journellement, par des sages mesures, à faire passer de leur cœur dans celui du soldat. L'armée a possédé, de tout temps, des hommes très-versés dans les sciences, les beaux-arts et la littérature; aujourd'hui comme autrefois plusieurs d'entre eux peuvent même prétendre au titre de poëtes. Quel motif aurait-on de ne point leur confier les différents sujets à traiter? Qui saurait peindre avec plus d'exactitude et de vérité toutes les phases parfois si dramatiques de la vie du soldat, si ce n'est des hommes qui ont suivi ou qui suivent encore cette glorieuse carrière? Indépendamment des

(1) On comprend que nous faisons allusion au lied de Becker : *Ils ne l'auront pas le Rhin allemand.* Maints compositeurs ont mis cette poésie en musique; mais il n'est pas moins vrai que ni le chant, ni même les vers ne paraissent devoir survivre aux circonstances fortuites qui en ont provoqué l'apparition. Au reste, ces démonstrations belliqueuses contre la France ne trouvent plus aujourd'hui d'écho parmi les populations germaniques, revenues à de nobles sentiments de modération et de sympathie. On en a eu des preuves, il y a fort peu de temps encore, à l'occasion de la publication malencontreuse de deux chansons satiriques contre les Français, publication qui a été blâmée par la majeure partie des journaux allemands qui en ont rendu compte.

poésies fournies par le concours de ces plumes intelligentes et modestes, on aurait soin de réunir, sur des sujets analogues, des pièces de vers tirées de nos grands écrivains, également propres à être mises en musique pour le recueil. Quant à la partie du chant, elle serait formée d'airs populaires que le soldat aime toujours à repasser dans sa mémoire, et qui fortifient chez lui le souvenir et l'amour de la patrie, ainsi que de mélodies expressément écrites par des musiciens de talent, qui, sans le dégrader, sauraient mettre l'art à la portée de tous. Il y aurait des morceaux à une seule partie; il y en aurait aussi un certain nombre à deux, trois et quatre parties, qui pourraient offrir les mêmes mélodies que ceux à une partie. Que le soldat prenne une fois le goût du chant; qu'il se plaise à répéter en chœur, dans les loisirs du corps de garde ou de la chambrée, les exhortations au courage, à la vaillance, les protestations de fidélité au souverain, à la patrie; comme aussi les doux chants qui célèbrent l'union ou la fraternité, ou bien encore ceux qui lui rappellent sa famille, les lieux où il vit le jour, sa maîtresse ou sa fiancée; et combien d'heures passeront ainsi qui seront dérobées à l'ennui, aux mauvaises passions, à l'ivresse et à la débauche ces fléaux meurtriers de l'âme et du corps? Mais à cela seulement ne se borneront pas les heureux résultats d'une si louable habitude, et la question, qu'on y songe, devient quelque chose de plus qu'une simple question de moralité. Les bonnes mœurs ne font pas seulement les hommes de bien, elles font aussi les hommes forts; partant les habitudes salutaires que l'amour du chant peut faire contracter, contribuent nécessairement à donner au pays de plus solides et de plus nombreux défenseurs. L'on ne saurait dire enfin jusqu'où doit aller l'efficacité d'un pareil usage. De retour dans leurs foyers, les soldats aimeront à répéter, au milieu du petit cercle de parents et d'amis curieusement groupés autour d'eux, les chants favoris d'autrefois, qui peindront mieux que ne le ferait aucun de leurs discours, les événements auxquels ils auront pris part, ou dont ils auront été les témoins. Le récit des belles actions qui honorent la France, des traits de courage qui ont illustré ses guerriers, fera sensation dans l'auditoire. Ce sera autant de poétiques traditions qui, répandues et propagées dans les plus petits villages, y exalteront au dernier point l'amour de la patrie. Saisis d'une noble émulation, pleins d'un généreux enthousiasme, tous les jeunes cœurs céderont au mouvement belliqueux qui les entraîne, et plus

d'un *pays*, jaloux d'imiter *l'ancien*, et de conquérir aussi sa part de gloire, courra s'enrôler volontairement sous les drapeaux; enfin il n'est pas jusqu'au bon vétéran qui, jouant en cela sans le savoir le rôle des nourrices de la Grèce antique, ne se prenne à bercer ses petits enfants au bruit de ces mâles refrains, et ne parvienne par cet enseignement précoce à former de jeunes héros, dont les services seront un jour acquis à la France.

II

Il ne suffit pas pour un régiment d'avoir un bon répertoire de productions musicales, ni même de posséder une musique parfaitement organisée; il faut, pour que de tels avantages ne soient point perdus, que cette dernière soit bien dirigée; en un mot, il faut qu'un régiment ait un bon chef de musique. Afin de justifier ce titre, l'artiste qui désire occuper dignement une pareille position, doit réunir certaines qualités qui le mettent à même de satisfaire à toutes les exigences qu'elle entraîne, à tous les devoirs qu'elle impose, et c'est là l'objet que nous allons envisager.

Un chef de musique doit, avant tout, connaître à fond les principes élémentaires de son art, trop souvent négligés par les musiciens même qui ont reçu les notions d'un enseignement supérieur, c'est-à-dire, qui ont poussé leurs études jusqu'à l'harmonie inclusivement. Combien de gens qui se disent musiciens, combien encore qui se proclament compositeurs, ne mettrait-on pas dans l'embarras en leur posant cette simple question : *Pourquoi, dans tel ton, y a-t-il tel nombre de dièses ou de bémols à la clef,* ou bien en leur adressant toute autre demande d'une solution non moins facile?

Il faut pareillement qu'un chef de musique connaisse l'harmonie et les procédés de transposition; ces connaissances lui sont indispensables dans une foule de cas, pour ne pas dire dans tous. Que peut être, en effet, la notation d'une partition, pour un chef à qui elles sont étrangères, sinon de véritables hiéroglyphes; joignez à cela qu'il se trouverait dans l'impossibilité de corriger certaines fautes qui peuvent se rencontrer dans l'œuvre d'autrui, et à plus forte raison de rien composer lui-même qui eût le sens commun.

On ne saurait trop recommander au chef de musique l'étude approfondie des instruments, de leurs propriétés, de leurs ressources et de leur caractère. S'il arrive jamais qu'un de ses musiciens se refuse à exécuter tel passage, sous ce prétexte tant de fois allégué que ledit passage est inexé-

cutable, ne faut-il pas qu'il puisse démêler si cette excuse est valable, ou bien si l'artiste se retranche derrière elle par ignorance, par mauvais vouloir ou par routine? Certes le meilleur argument que pourrait invoquer le chef de musique dans ce dernier cas, serait d'exécuter lui-même instantanément, devant le musicien ignorant ou rebelle, le passage attaqué; mais, à la vérité, il faudrait pour cela qu'il eût acquis une certaine force sur les différents instruments militaires, connaissance qu'un petit nombre de chefs de musique pourraient en effet posséder, mais qu'on ne saurait rendre obligatoire pour tous.

Comme il n'est point indispensable que tout chef de musique soit compositeur, du moins dans l'acception la plus étendue et la plus rigoureuse du mot, on ne peut guère exiger de lui qu'il se soit livré à l'étude du contre-point double et de la fugue; cependant il sera d'autant plus apte à juger des beautés de l'art, qu'il aura approfondi les préceptes les plus élevés de la science, et, à ce titre, l'étude de ces matières importantes lui sera d'un grand profit.

On a vu aussi de quelle utilité pouvait lui être la connaissance des instruments qui entrent dans la composition de son orchestre; il n'est pas moins nécessaire que l'usage du piano lui soit également quelque peu familier; le piano, qui résume en quelque sorte tout un orchestre, lui deviendra d'un grand secours: premièrement, quand il aura une partition à examiner, afin de reconnaître quels sont les plus jolis motifs de cette partition, et, par conséquent, ceux qui se prêtent le mieux à un arrangement pour musique militaire; secondement, quand il désirera se pénétrer du caractère et de l'esprit des productions qu'il doit faire apprendre à son corps de musique. Personne n'ignore, en effet, combien il importe de connaître par avance, jusque dans ses plus minutieux détails, la partition d'un ouvrage qu'on va mettre à l'étude, et cela pour que, les répétitions une fois commencées, on soit parfaitement en mesure de les diriger sans hésitation ni tâtonnement.

La routine ne saurait en aucun cas suppléer le savoir; la routine n'est autre chose qu'une connaissance superficielle qui dérive de la pratique; le savoir au contraire s'appuie sur des démonstrations théoriques qui donnent l'explication rationnelle, et, pour ainsi dire, la clef des faits et des choses; celui-ci suppose toujours une opération très-élevée de l'intelligence;

celle-là n'est, en quelque sorte, qu'une opération purement machinale. Mais elle est en cela d'autant plus dangereuse, qu'elle a ordinairement pour résultat d'éblouir les individus sur leur valeur personnelle, ce qui les porte non-seulement à entreprendre tout inconsidérément, et à se fourvoyer eux-mêmes dans mille tentatives insensées, mais aussi à induire les autres en erreur, et à les égarer sur leurs traces.

Il est cependant un grand nombre d'habiles instrumentistes, de virtuoses même, pleins de cette idée, qu'ils sont aptes à devenir d'excellents chefs de musique. Mais, qu'ils le sachent bien, quels que soient le zèle et l'intelligence dont ils fassent preuve, quel que soit le degré de perfection qu'ils aient acquis dans la pratique de l'art, jamais aucun d'eux ne parviendra à égaler l'homme consciencieux qui en aura sérieusement étudié la théorie.

Au reste, il est bien difficile de trouver réunies chez le même individu toutes les qualités requises pour un emploi de cette nature, et même, parmi les chefs de musique dont la réputation est la mieux fondée, on ne les rencontre le plus souvent qu'éparses et disséminées. L'un est excellent théoricien, l'autre compositeur de talent; celui-ci brille par l'intelligence, celui-là se distingue par son assiduité au travail; cet autre se recommande par l'autorité de son influence sur les artistes; on en trouve qui excellent à saisir rapidement l'esprit d'une composition; quelques-uns sont d'une habileté rare à exercer leurs musiciens, et à leur apprendre à exécuter un morceau avec ensemble et précision, sans qu'il leur en coûte de longues études; enfin, il y en a qui possèdent la faculté si précieuse de former en très-peu de temps les musiciens-élèves les moins heureusement doués. Quel chef modèle constituerait l'assemblage de ces qualités diverses! A défaut de toutes, cependant, on doit s'efforcer d'en réunir le plus grand nombre, et, en première ligne, il ne faut pas oublier de compter celles qui se rattachent aux études théoriques, ainsi que nous en avons déjà fait l'observation.

Rien n'est plus préjudiciable à un corps de musique que la négligence ou simplement l'indifférence de son chef, en ce qui concerne l'exécution. Les meilleurs instruments, les meilleurs artistes, ne sont rien en quelque sorte, si on ne sait mettre les premiers en œuvre, et tirer parti des seconds. « La mauvaise exécution en musique, dit fort judicieusement Gré« try dans ses *Mémoires*, peut défigurer les meilleures choses. La marche « des janissaires (de l'opéra des *Deux avares*) en est un exemple frappant.

« Je l'avais faite depuis longtemps à la sollicitation d'un colonel qui m'en « demandait une pour son régiment; je la lui envoyai; on l'exécuta, elle « parut détestable. Cette même marche, employée dans les *Deux avares*, « eut un plein succès; presque tous les régiments se l'approprièrent, et le « colonel qui l'avait rejetée ne fut pas le dernier à l'adopter (1). »

Le succès plus ou moins grand d'une production musicale, sans préjudice de sa valeur intrinsèque, et pour ce qui se rapporte seulement à l'exécution, ne saurait être attribué exclusivement ni au chef ni aux artistes; mais il est juste qu'en cas de réussite, l'honneur en revienne également aux deux parties; de même que chacune d'elles, dans l'hypothèse contraire, en eût assumé sa moitié de responsabilité. Il est cependant à remarquer que telle musique vaut infiniment mieux sous un chef que sous un autre, et cependant le corps des artistes est toujours le même. Cette remarque prouve bien que le choix du chef exerce parfois une influence décisive sur les résultats.

Il n'est pas absolument nécessaire, avons-nous dit, qu'un chef soit compositeur; mais combien en est-il qui, tout en reconnaissant leur inaptitude à cet égard, ne laissent pas néanmoins de céder à l'attrait qu'un pareil titre offre à leur amour-propre! Combien prennent la plume sans hésiter pour tracer de ces choses monstrueuses auquel l'art ne saurait donner un nom! Écoutez ces harmonies incohérentes, ces étranges successions d'accords, ces fautes d'écoliers contre les règles les plus élémentaires, ces basses qui se meuvent avec tant de gaucherie, cette instrumentation mesquine et grotesque; en un mot, ce barbare ensemble capable de mettre en fuite tous les musiciens quelque peu instruits, tous les hommes de goût, voilà pourtant dans quelles aberrations peut entraîner l'orgueil joint à l'ignorance! Mais ce qui est vraiment déplorable, c'est que les compositeurs les plus renommés soient eux-mêmes si souvent victimes d'une telle profanation. Sous prétexte d'arranger une composition pour musique militaire, le chef inhabile s'en empare, et Dieu sait alors quels affreux travestissements s'ensuivent : un chef-d'œuvre est par lui rendu méconnaissable, tant il trouve moyen de se l'approprier. Nous ne nous proposons pas de traiter ici la question de l'arrangement, cela nous entraînerait trop

(1) Grétry, *Mémoires* ou *Essais sur la musique*. Paris, an V, tom. I, page 214.

loin; et d'ailleurs nous avons donné sur cet objet des conseils fort étendus dans nos *Traités d'instrumentation*; mais nous dirons, en thèse générale, que le talent d'*arrangeur* suppose une aptitude particulière, et même une sorte de génie. C'est qu'il ne suffit pas, quand on entreprend une pareille tâche, de posséder une entière connaissance de l'harmonie et des instruments; c'est qu'il faut avoir encore une parfaite intelligence du maître qu'on veut traduire, de sa manière, de son style, et surtout de son orchestre, où l'on doit pouvoir discerner les effets les plus saillants, afin de les rendre en totalité, s'il est possible, ou du moins en partie, si l'on ne peut faire autrement. En tout cas, il est fort essentiel qu'on soit bien édifié par avance sur les effets de la transformation qui va s'opérer, et que l'on connaisse parfaitement la mesure du travail qu'on désire entreprendre; sans quoi l'on pourrait s'exposer, par exemple, à réduire une composition vaste et grandiose à de pauvres et mesquines proportions, lui faisant perdre ainsi toute son importance et toute sa valeur. Rien de plus naturel, après cela, qu'il y ait plus de *dérangeurs que d'arrangeurs*.

Malheureusement certains chefs de musique, par leur aplomb et leur jactance, trouvent moyen d'abuser complétement sur leur compte et l'étendue de leur capacité les colonels qui ne sont pas musiciens; en conséquence on leur abandonne le soin d'alimenter le répertoire du régiment, et la musique tombe bientôt dans un déplorable état d'infériorité, que l'on ne craint pas d'attribuer à la médiocrité des exécutants ou à la mauvaise qualité des instruments. Qu'un de ces faux compositeurs qui se mêlent d'instrumenter, fasse entendre les sons les moins favorables d'un instrument, qu'il en écrive les notes dans telle partie trop haut ou trop bas, qu'il l'emploie mal à propos, lui donne des figures qu'il ne puisse exécuter et lui fasse faire des rentrées incongrues; en voilà assez pour dénaturer, pour gâter le plus bel ensemble instrumental. Nous avons personnellement connu un jeune chef de musique, homme intelligent, mais dépourvu d'instruction, fort estimé de ses supérieurs, et qui écrivait tous les arrangements pour le régiment. Ce musicien ayant remarqué que, dans nos partitions de musique militaire, nous faisions usage de quatre cors en différents tons (corps de rechange), en parut fort surpris, et nous avoua, dans sa naïveté, qu'il ne saurait jamais comment s'y prendre pour en faire

autant. Aussi se bornait-il, en composant, à employer toujours le même corps de rechange pour écrire les parties des quatre cors. Voilà donc un chef de musique à qui son colonel accordait toute confiance, qui se trouvait ignorer jusqu'aux premiers rudiments de l'instrumentation, et qui s'imaginait pouvoir amplement suppléer à ce manque d'instruction par la pratique qu'il avait acquise dans l'exercice d'un instrument (il était virtuose sur la clarinette), comme aussi par quelques dispositions naturelles pour la composition, bonnes à la rigueur pour écrire de petits airs à une partie, mais absolument insuffisantes pour faire ce que l'on appelle de l'*harmonie*.

Les colonels dont la religion est ainsi égarée sur la valeur de leurs chefs de musique, poussent parfois la condescendance jusqu'à se constituer leurs défenseurs et leurs soutiens, jusqu'à appuyer leurs prétentions les plus déraisonnables, jusqu'à vouloir les imposer, par exemple, aux directions théâtrales.

Il nous souvient que, passant un jour par une ville de province, durant le cours d'un de nos voyages, nous y trouvâmes toute la population musicale en émoi par suite d'une exigence de cette nature. La place de chef d'orchestre venait d'y être donnée à un chef de musique de régiment que le directeur avait agréé sur la simple recommandation du colonel. Ce chef de musique, fier de l'importance que lui donnait l'appui de son supérieur, tranchait du potentat, et, par son insolence, avait déjà mécontenté tous les musiciens de l'orchestre, qui refusaient de se soumettre à son autorité, le déclaraient hautement incapable de les diriger, et l'accablaient de leurs sarcasmes. Tout cela avait occasionné une sorte de révolte, non-seulement au théâtre, mais encore dans la ville. Curieux de savoir, par nous-même, qui avait tort ou qui avait raison, nous nous rendîmes au théâtre à deux reprises différentes : la première fois à une représentation de la *Juive*, et la seconde à une représentation de *Robert le Diable* ; et nous eûmes bientôt acquis la certitude que le chef d'orchestre n'était pas plus musicien qu'homme de goût; ce dont il prit soin lui-même de multiplier les preuves tout le temps de la représentation, faussant à chaque instant les mouvements, n'observant aucune nuance, dénaturant à plaisir les morceaux, jetant en somme l'incertitude, et parfois la perturbation la plus complète, parmi les chanteurs comme parmi les artistes de l'orches-

tre. Meyerbeer ou Halevy eussent été là, que l'auteur de ce beau désordre n'eût certainement rien perdu de son sang-froid, de sa suffisance, de son flegme magistral; il est même douteux qu'il eût consenti à recevoir le moindre avis d'un de ces grands compositeurs, tant il paraissait convaincu de sa supériorité et de l'admirable résultat que devaient opérer, sur l'effet général de l'exécution, les évolutions hardies de son bâton de mesure.

De même qu'il y a des chefs de musique ignares, choyés par des colonels sans connaissances spéciales; de même il se rencontre des chefs remplis de talent, et soumis à des colonels indifférents pour la musique, ou qui même l'ont en aversion; de telle sorte que leurs plus consciencieux efforts, loin de leur attirer de légitimes suffrages, ne leur apportent qu'ennuis, reproches et découragement. On ne peut que plaindre les artistes condamnés à ce genre de supplice, et leur souhaiter, pour le goût comme pour le savoir, des officiers qui sachent autant se distinguer que M. le colonel Riban entre autres, et surtout M. le colonel Gudin (1).

L'Allemagne est renommée à juste titre pour ses chefs de musique; ce sont pour la plupart des hommes fort instruits, et dont l'éducation s'est presque toujours étendue au delà des limites de l'art qui fait leur spécialité. Quelques-uns même savent tenir la plume, et cette connaissance, jointe à celle qu'ils ont acquise de la théorie musicale, leur fournit les moyens de traiter des sujets qui se rattachent à la musique, et même d'écrire des œuvres qui y sont spécialement consacrées. MM. Sawerthal et Farbach, entre autres, le premier chef du 53e régiment d'infanterie autrichienne, le second chef d'un autre régiment d'infanterie de la même nation (nous ne savons plus au juste lequel), sont tous deux collaborateurs de la *Gazette musicale* de Vienne, dirigée par M. Auguste Schmidt. M. Nemetz, chef du 19e régiment d'infanterie de ligne (Autriche), est auteur de plusieurs ouvrages didactiques, et notamment d'un bon livre sur la composition instrumentale des œuvres de musique militaire, destinées aux troupes de son pays. Enfin, il y en a beaucoup d'autres, tels que M. Hausert, Schubert, Leonhardt et Nemetz (le même que nous avons signalé plus haut), dont les productions musicales en ce genre sont fort estimées. Au reste, dans presque tous les États de l'Europe, il y a des chefs de musique qui méritent d'être

(1) Actuellement maréchaux de camp.

avantageusement cités. Ainsi, en Belgique, par exemple, M. Bender, chef de musique de la garde royale, est célèbre entre tous ses confrères. En France, nous avons aussi des chefs fort habiles, quelques-uns d'origine étrangère, mais le plus grand nombre d'origine française ; et, si nous ne donnons pas ici leurs noms, ainsi que les noms des chefs de musique étrangers qui ont également droit à une mention flatteuse, c'est que nous craignons d'en oublier involontairement quelques-uns, ce qui nous rendrait injuste malgré nous.

En tout cas, qu'un chef de musique soit vraiment compositeur, ou qu'il s'en donne seulement les airs, il est un autre abus qui prend naissance dans un sentiment de jalousie, dont les plus probes et les plus délicats même ont souvent bien de la peine à se défendre. Cette envieuse préoccupation qu'on remarque chez presque tous les chefs d'orchestre compositeurs, et surtout compositeurs malheureux, se retrouve également chez presque tous les chefs de musique qui écrivent pour leurs régiments; il semble qu'à leur insu ils aient une propension naturelle à repousser toute production venant de source étrangère. Lorsqu'ils se voient contraints d'accepter des morceaux écrits par la main d'un autre, ils apportent à l'exécution des œuvres qui leur sont confiées une mollesse et une négligence déplorables, parfois même une méchanceté calculée. Dès lors, comme il est bien difficile, à moins de compter soi-même au nombre des artistes, de pénétrer le secret de certains procédés à l'aide desquels on parvient aisément à transformer le plus grand chef-d'œuvre en une rapsodie exécrable, il arrive que le public, abusé par les machinations de ces dépositaires infidèles, sur la valeur du morceau qu'on lui fait entendre, ne craint point d'en porter immédiatement un jugement défavorable, motivé d'ailleurs par le mauvais effet que ce morceau a produit à l'audition; et le malheureux auteur, ainsi repoussé dans son œuvre, se voit contraint de dévorer en silence, sans pouvoir ni se plaindre ni se justifier, l'humiliation d'un insuccès. Bien qu'une telle conduite soit aussi lâche que criminelle, puisqu'elle a pour but de priver injustement un artiste de la part de gloire qui lui revient, elle n'encourt cependant aucune punition, si ce n'est toutefois celle que doivent apporter tôt ou tard au coupable les remords de sa conscience.

Il y a des chefs de musique qui, passés maîtres sur un instrument, n'ont d'autre but que de le faire valoir, et par contre de se faire briller; nous en avons encore connu un qui était virtuose sur la petite flûte, et qui

composait ses morceaux presque entièrement pour cet instrument : ce n'était donc à chaque instant et à tout propos que rentrée de petite flûte, solo de petite flûte, trilles pour la petite flûte, traits à effet pour la petite flûte, de telle sorte que les auditeurs impatientés se demandaient les uns aux autres: Aimez-vous la petite flûte? on en a mis partout. D'autres chefs de musique moins personnels, ayant entendu dire que telles notes d'un instrument étaient d'un bel effet, ou bien que telle ou telle figure convenait particulièrement au caractère de ce dernier, prennent à tâche de reproduire à satiété les mêmes traits dans toutes leurs compositions, ce qui devient à la fin d'une monotonie désespérante. C'est ainsi que nous avons entendu une musique où les instruments graves ne cessaient de répéter un passage chromatique qui, la première fois, nous avait fait assez de plaisir, mais qui, répété avec une persistance déplorable, nous donna bientôt l'envie de fuir à une lieue. On eût dit, en effet, d'un de ces ingénieux contre-points obstinés, comme il s'en trouve si fréquemment dans les œuvres des anciens compositeurs, et qui, de nos jours, semblent avoir été inventés pour martyriser l'oreille des gens de goût.

L'excellence de l'exécution devant être la fin que se propose tout chef de musique, celui-ci ne saurait apporter trop de soins à surveiller ses artistes, à les tenir en haleine, à les faire étudier, à compléter leur éducation musicale si elle est incomplète, et à la rectifier si elle est fautive, bref, à exercer la plus sévère inquisition sur tous les points qui concernent le savoir, l'aptitude et la bonne volonté des exécutants. Dans ses fonctions il doit se montrer sévère à leur égard, sans jamais être injuste. Ses artistes, en revanche, lui doivent beaucoup de soumission, en même temps que du respect et de la confiance. Plus un chef sera doué d'un talent reconnu et déploiera de zèle, plus il s'efforcera de donner lui-même aux autres l'exemple du travail et de l'exactitude, plus ses subordonnés écouteront attentivement ses avis, plus ils auront à cœur de diminuer sa tâche par leur application et leur persévérance. Les bonnes dispositions des officiers supérieurs à l'égard du chef, le goût qu'ils manifestent pour son art, le désir qu'ils font voir de posséder une bonne musique dans leur régiment, tout cela apporte au chef un secours et un encouragement des plus efficaces.

Dans certains régiments, il règne une telle émulation entre les colonels

par rapport à leur musique, que ceux-ci n'en prennent pas moins de souci que le chef lui-même. En Allemagne, cela est poussé si loin, que certains colonels payent de leurs propres deniers des musiciens d'un grand talent, afin d'augmenter l'éclat de leur musique. On assure qu'il y a des régiments où quelques-uns de ces gagistes ont reçu annuellement jusqu'à 1,200 et même 2,000 florins (environ 2,400 et 4,000 fr. de notre monnaie). Dans d'autres corps, les officiers supérieurs soumettent les musiciens à toute la rigueur de la discipline militaire, et habituent leurs instrumentistes à s'exercer sur le même pied que leurs soldats. Ainsi, toutes les fois qu'il y a manœuvre, tandis que d'un côté les uns se familiarisent avec le maniement des armes et les différentes évolutions, les autres, de l'autre, s'exercent à la pratique de leur instrument. Ici l'on entend crier : Garde à vous! portez armes ! en avant marche ! là bas on commande : Attention à l'embouchure ! répétez la gamme ! exécutez le double coup de langue!

Les chefs de musique doivent faire en sorte d'obtenir du colonel que leurs musiciens, lorsque les exigences du service en laissent la faculté, puissent de temps en temps s'employer, soit au théâtre, soit dans des réunions ou concerts publics et privés. Il serait même à désirer que cela devînt un usage général, et qu'il n'y eût plus de chefs qui s'opposassent à une mesure de ce genre, puisqu'elle aurait pour but de contribuer à l'amélioration de la musique par l'émulation qu'elle exciterait entre les instrumentistes et le désir qu'elle inspirerait aux moins habiles d'être bientôt appelés eux-mêmes à jouir des avantages réservés à ceux de leurs camarades qui, ayant plus de talent qu'ils n'en ont encore pu acquérir, se trouvent en mesure d'accepter cet emploi. On a remarqué qu'en Allemagne il était plus facile de former de bons exécutants dans les villes d'une certaine importance que dans les petites garnisons, et cela, parce que les musiciens qui avaient le plus de mérite trouvaient à en tirer parti en jouant dans les bals, les concerts, et surtout dans les orchestres des petits théâtres, ce qui engageait les musiciens élèves, désireux d'en faire autant, à étudier avec plus de zèle l'instrument auquel ils s'étaient consacrés chacun en particulier.

La mise à l'étude et en répétition d'un morceau de musique exige, de la part du chef, des soins incessants et la plus active surveillance. Après avoir pris connaissance du morceau de musique à exécuter (quand ce morceau n'est pas de lui), le chef ordonnera une première répéti-

tion ; dans cette première répétition, il se bornera à donner à ses musiciens un aperçu général de l'ensemble. Comme il est à peu près impossible de pénétrer à une première lecture dans le caractère d'une production musicale, il serait cette fois superflu d'insister sur l'observation des nuances ; mais on fera bien, dès lors, de fixer le degré de mouvement dans sa plus stricte exactitude, et de tenir à ce qu'il soit tout le temps rigoureusement observé. Cet objet est d'autant plus essentiel, qu'il y a chez tous les jeunes artistes une tendance à presser le mouvement, comme chez les artistes plus âgés une propension à le ralentir. C'est pourquoi le chef devra continuellement avoir l'œil fixé sur tous, et bien prendre garde lui-même de ne point commencer ni trop vite ni trop lentement; car, dans le premier cas, l'exécution devenant de plus en plus rapide, un *modérato* ne tarderait pas à se changer en *allégro*, un *allégro* en *presto*, et toujours ainsi à peu près dans les mêmes proportions; ce qui conduirait à la plus horrible confusion, à la plus affreuse cacophonie. Dans le second cas, à force de ralentir, on finirait par transformer un *modérato*, ou même un *allégro*, en un mouvement de *largo* ou de *larghissimo*, d'un monotone et d'un lamentable à faire dormir debout. A la première répétition, si l'on remarque déjà quelques grossières fautes de copie, on s'empressera de les corriger; mais c'est principalement à la seconde répétition qu'on doit s'occuper de ce soin. Il importe alors au plus haut degré de corriger toutes les fautes, soit les fautes de copie, soit celles que l'auteur a pu commettre par inadvertance. C'est ici surtout qu'une parfaite connaissance de l'harmonie est d'un grand secours au chef de musique; une grande délicatesse d'oreille ne lui est pas moins indispensable pour qu'il puisse facilement saisir au passage, dans le cours de l'exécution, toutes les fautes qui se présentent; reconnaître à l'instant la partie dans laquelle elles se trouvent, et éviter de la sorte une recherche à la lecture, qui ferait perdre un temps précieux. C'est encore dans le même but que le chef doit veiller à ce que la copie soit écrite très-lisiblement. De pareilles recommandations, qui semblent oiseuses ou insignifiantes en elles-mêmes, acquièrent une extrême importance en vue des résultats. C'est pourquoi l'on ne saurait trop y insister. Dans les répétitions qui doivent succéder aux précédentes, on commencera à observer les nuances, et on s'efforcera de donner au morceau la physionomie qui lui convient. Sur ce point, l'on ne peut assez

redoubler d'attention. Tout ce qui serait indiqué par les exécutants, mal à propos, faiblement ou contrairement aux intentions de l'auteur, doit immédiatement donner lieu à la répétition du trait ou du passage manqué. C'est par cet excès de sévérité que le chef de musique parviendra à tirer un bon parti de ses répétitions, et qu'il sera dispensé d'en porter le nombre au delà du chiffre que rien n'oblige à dépasser quand elles sont bien faites. Il est encore à observer que le chef de musique doit noter dans cette séance les nuances qui ont pu être oubliées ou négligées par le compositeur, suivant que le sens musical le lui indiquera, ce qui suppose naturellement chez lui, indépendamment des autres qualités dont il est appelé à faire preuve, beaucoup de tact et de goût. Enfin, les dernières répétitions auront pour objet la netteté, la sûreté, la précision, bref, tout ce qui est de nature à constituer une bonne exécution. Il n'est guère possible de fixer une limite au nombre de répétitions : cela dépend de la nature du morceau, de son étendue et du degré de difficulté qu'il présente, comme aussi d'ailleurs de l'aptitude et du soin qu'on apporte à l'étudier. Il est des circonstances même où l'on trouve à peine le temps d'en faire une ou deux; il faut, dans ce cas, que toutes les prescriptions dont nous avons indiqué plus haut l'ordre de succession pour un nombre beaucoup plus considérable de répétitions consécutives, soient observées presque en même temps; il convient alors que l'attention du chef de musique se porte principalement sur ce qui touche l'ensemble de l'exécution, et force lui est souvent, en pareil cas, de négliger les détails. Les nuances ont, sans contredit, beaucoup à souffrir de cette précipitation; mais l'essentiel, en pareille occurrence, est d'obtenir des instrumentistes qu'ils soient assez sûrs d'eux-mêmes pour ne point commettre, le jour de l'exécution, de ces malencontreuses erreurs qui compromettent, sans remède, l'effet de l'ensemble, et souvent les forcent, devant leur auditoire, à s'arrêter court au beau milieu d'un morceau. Toute répétition où le chef montre de la mollesse et de la négligence, les musiciens, de la paresse et de l'inattention, peut être considérée comme non avenue. En général, les exécutants dont la partie comporte un grand nombre de pauses, sont précisément ceux qui entravent le plus les efforts que l'on fait pour obtenir une exécution marchant avec ensemble. D'ordinaire, ces artistes profitent des intervalles de repos pour causer entre eux, ou bien pour rêver à

mille autres choses; puis, quand le moment de leur rentrée est venu, ils reprennent précipitamment leur instrument, sans avoir eu le temps de se préparer, ce qui occasionne une foule d'accidents ridicules, et d'autant plus désagréables, qu'ils arrivent le plus fréquemment à la grosse caisse et aux autres instruments bruyants. Le chef de musique peut jusqu'à un certain point les prévenir, s'il suit attentivement du regard la partition, et si, au moment d'une rentrée ou de quelque attaque importante, il a soin d'avertir l'artiste en lui faisant signe de l'œil ou du geste. Il est notoire que les Français ont toutes les peines du monde à conserver le degré d'attention nécessaire pour observer un nombre de pauses un peu considérable, un rien les distrait; le flegme des Allemands les sert merveilleusement au contraire en pareil cas; et nous sommes convaincus que plus d'un musicien parmi ces derniers pourrait compter mentalement jusqu'à deux mille pauses de suite sans broncher. C'est encore là une chose qui nous explique pourquoi il est si ordinaire de trouver en Allemagne des réunions d'artistes ou d'amateurs, qui exécutent avec un ensemble parfait, après un très-petit nombre de répétitions, les ouvrages les plus longs et les plus difficiles. Cela nous donne aussi en partie le secret de l'effet merveilleux produit par la musique des cors russes.

Le morceau le mieux appris peut faire un détestable effet, par suite du mauvais accord des instruments. Ayez vingt instruments parfaitement justes et un seul qui ne le soit point, vous aurez vingt et un sons faux. Les instruments de différente nature, comme ceux en cuivre et ceux en bois, sont les plus difficiles à accorder; car les variations de l'atmosphère n'agissent pas d'une manière uniforme sur les différentes matières sonores dont ils sont formés, et les instruments les mieux confectionnés ne sont pas à l'abri de ces variations. En été, les instruments à vent haussent en proportion de la chaleur; en hiver, la différence de la température intérieure, avec celle de la température extérieure, augmente encore cette difficulté à maintenir l'accord. Les instruments de cuivre s'échauffent plus lentement que les instruments en bois. Cependant les trombones, en raison du développement de leur tube, sont encore moins exposés que les autres instruments de cuivre aux influences atmosphériques; mais ils ne sont pas pour cela à l'abri des inconvénients qu'occasionne une température trop rigoureuse. En effet, la gelée paralyse quelquefois les mou-

vements de la coulisse à tel point, que l'exécutant, pris au dépourvu, et souvent même presque aussi engourdi que son instrument, n'a d'autre ressource, pour le faire fonctionner, que de donner par la pression des mains à ce tube de cuivre le peu de chaleur vitale qui lui reste. Nous n'exposerons pas ici les diverses manières de rétablir l'accord dans les instruments de bois ou de cuivre, momentanément altérés par les variations de l'atmosphère, cet objet formant l'une des premières notions que reçoit un artiste lorsqu'il entreprend l'étude d'un instrument.

A l'effet d'obtenir une justesse irréprochable et une coïncidence parfaite entre toutes les musiques de France, la commission a jugé nécessaire d'adopter un diapason fixe en *si* bémol, attendu que la musique joue principalement dans les tons bémolisés, ayant des clarinettes, des saxhorns et des saxophones en *si* bémol et *mi* bémol; car si le système d'accord des instruments eût nécessité, par exemple, des clarinettes en *ut*, la commission eût été naturellement conduite à adopter un diapason en *la*. La décision ministérielle, ainsi qu'on l'a vu dans le livre précédent, a fait droit à cette demande, et pour démontrer les avantages qui y sont attachés, il suffira de dire que toutes les musiques de France, réunies à l'improviste, pourraient immédiatement se mettre d'accord et jouer simultanément.

Quant au placement des artistes, c'est-à-dire à la manière de les disposer pour l'exécution d'un morceau, on ne saurait donner des règles fixes à cet égard, et il appartient au chef de musique d'avoir assez d'intelligence pour y suppléer. En effet, cette disposition varie suivant les circonstances; elle dépend du lieu comme de l'espace; elle n'est plus la même en plein air que dans un local fermé; elle est subordonnée enfin à divers autres motifs qu'on ne peut prévoir. On ne saurait donc la déterminer d'une manière invariable. Dans tous les cas, cependant, il faut avoir soin de placer aussi avantageusement que possible les instruments chantants, c'est-à-dire les placer de façon qu'ils ne soient point écrasés par les basses, et surtout par le redoutable voisinage de la bande turque. Mais ce n'est pas tout encore; car lorsqu'on est arrivé à une heureuse combinaison des instruments les uns par rapport aux autres, il importe tout autant de rencontrer une disposition tout aussi favorable dans le placement des exécutants par rapport au public. Quand on ne met point une

distance convenable entre les musiciens et les auditeurs, ceux-ci ne peuvent ni saisir les détails ni se rendre compte de l'ensemble : se trouvent-ils trop rapprochés des basses, ils n'entendent point le chant; sont-ils, au contraire, trop près des instruments aigus, le timbre perçant de ces instruments fatigue leur oreille, qui, loin de ressentir alors le charme que fait naître une audition musicale, subit, au contraire, une véritable torture. Il y a donc en pareil cas un milieu, une harmonie de distance et de combinaison assez difficile à réaliser, mais de la plus haute importance pour l'effet général.

La disposition la plus ordinaire se fait en cercle ou en fer à cheval, sur un ou plusieurs rangs. Pour ce qui est du placement individuel, il s'opère, ainsi que nous venons de le dire, dans l'ordre que le chef juge le plus convenable. Le chef lui-même prend position de manière à dominer tout son orchestre, à voir tous ses musiciens et à être vu de tous.

On sait qu'en plein air les sons se perdent très-facilement; pour obvier à cet inconvénient, M. Ad. Sax, guidé par les lois de l'acoustique et des courants, a imaginé un répercuteur applicable à tous les instruments à vent, au moyen duquel on peut diriger le son à volonté sur tel ou tel point. Cette ingénieuse invention, d'une si grande utilité pour les musiques militaires, surtout en rase campagne, où le son expire si rapidement, sera sans nul doute l'objet d'un examen approfondi de la part de l'autorité supérieure, et les expériences que celle-ci est en droit de provoquer viendront sûrement en révéler les heureux résultats, et en même temps toute l'importance.

III

Dans l'intérêt des études auxquelles doivent se livrer les chefs de musique et les musiciens de régiment, nous allons donner une liste d'ouvrages didactiques que ceux-ci pourront consulter avec fruit sur chaque matière.

RÉPERTOIRE D'OUVRAGES DIDACTIQUES A L'USAGE DES CHEFS DE MUSIQUE ET DES MUSICIENS DE RÉGIMENT.

Principes élémentaires, rhythme, mélodie, harmonie et transposition.

GEORGES KASTNER. *Grammaire musicale*, comprenant tous les principes élémentaires de la musique, la mélodie, le rhythme, l'harmonie moderne et un aperçu succinct des instruments et des voix ; ouvrage approuvé par l'Institut de France. Paris, Henri Lemoine.

F.-J. FÉTIS. *Manuel des principes de musique*. Paris, M^{ce} Schlesinger (Brandus et Cie, successeurs).

GEORGES KASTNER. *Tableaux analytiques des principes de musique*. Paris, Heugel.

CATEL. *Traité d'harmonie.*

ANTOINE REICHA. *Cours de composition musicale*, ou *Traité complet et raisonné d'harmonie pratique*. Paris, Gambaro.

— *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie*. Paris.

F.-J. FÉTIS. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. Paris, M^{ce} Schlesinger (Brandus et Cie, successeurs).

GEORGES KASTNER. *Méthode élémentaire d'harmonie, suivie d'un aperçu de l'accompagnement et de la transposition*. Paris, J. Meissonnier.

— *Tableaux analytiques de l'harmonie*. Paris, Heugel.

A. ELWART, DAMOUR et BURNETT. *Études sur la musique.*

Instrumentation.

F.-J. Fétis. *Manuel des compositeurs, directeurs de musique, chefs d'orchestre et de musique militaire.* Paris, Schlesinger (Brandus et C[ie], successeurs).

Georges Kastner. *Traité général d'instrumentation, comprenant les propriétés et l'usage de chaque instrument, précédé d'un Résumé sur les voix.* Ouvrage approuvé par l'Institut de France, et adopté pour l'enseignement dans les classes de composition, au Conservatoire royal de musique. Paris, Prilipp.

— *Supplément au Traité général d'instrumentation, comprenant tout ce qui est relatif aux progrès les plus récents de l'instrumentation, et notamment tout ce qui concerne les nouveaux instruments d'Adolphe Sax.*

— *Cours d'instrumentation, considéré sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art, pour faire suite au Traité général d'instrumentation;* ouvrage approuvé par l'Institut de France, et adopté pour l'enseignement au Conservatoire royal de musique. Paris, Heugel.

— *Supplément au Cours d'instrumentation, comprenant tout ce qui est relatif aux progrès les plus récents de l'instrumentation, considéré au point de vue poétique et philosophique de l'art.* Paris, Heugel.

— *Tableaux des principaux instruments et des voix, comprenant leur diapason, leur étendue et leur coïncidence.* Paris, E. Troupenas.

Haute composition.

Antoine Reicha. *Cours de haute composition musicale, faisant suite au Cours d'harmonie pratique et au Traité de mélodie;* ouvrage divisé en deux parties. Paris, Zetter et C[ie].

L. Chérubini. *Cours de contre-point et de fugue.* Paris, M[me] Schlesinger (Brandus et C[ie], successeurs).

F.-J. Fétis. *Traité du contre-point et de la fugue;* ouvrage divisé en deux parties. Paris, E. Troupenas.

Georges Kastner. *Théorie abrégée du contre-point et de la fugue;* approuvée par l'Institut de France. Paris, Chabal.

Solféges, méthodes de chant et enseignement du chant choral.

A. de Garaudé. *Méthode complète de Chant, ou Théorie complète de cet art.* Paris, chez l'auteur.

A. PANSERON. *Solféges pour les différents genres de voix.* Paris, chez l'auteur.

F.-J. FÉTIS. *Solféges progressifs avec accompagnement de piano, précédés de l'exposition raisonnée des principes de la musique.* Paris, Mce Schlesinger (Brandus et Cie, successeurs).

— *Traité du chant en chœur, à l'usage des directeurs d'écoles de chant.* Paris, Mce Schlesinger (Brandus et Cie, successeurs).

GEORGES KASTNER. *Méthode élémentaire de chant.* Paris, E. Troupenas.

B. WILHEM. *Manuel musical à l'usage des colléges, institutions, cours et écoles de chant.* Paris, Perrotin, libraire.

Méthodes de piano.

L. ADAM. *Méthode de piano du Conservatoire*, adoptée pour servir à l'enseignement dans cet établissement. Paris.

J. ZIMMERMANN. *Encyclopédie du pianiste compositeur.* Paris, chez l'auteur et chez Troupenas et Cie.

F. KALKBRENNER. *Méthode de piano.* Paris.

HENRI HERZ. *Méthode de piano.* Paris.

GEORGES KASTNER. *Méthode élémentaire de piano.* Paris, E. Troupenas.

MÉTHODES POUR LES DIVERS INSTRUMENTS EN USAGE DANS LA MUSIQUE MILITAIRE (NOUVELLE ORGANISATION).

Flûte.

E. WALKIERS. *Méthode de flûte*, en deux parties. Paris, Schlesinger (Brandus et Cie, successeurs).

V. COCHE. *Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte* (flûte Boehm). Paris, Schonenberger.

GEORGES KASTNER. *Méthode élémentaire de flûte.* Paris, E. Troupenas.

Clarinette.

IWAN MÜLLER. *Méthode de clarinette.* Paris.

BERR. *Méthode complète de clarinette*, adoptée au Gymnase musical militaire et au Conservatoire royal de musique. Paris, J. Meissonnier.

KLOSÉ. *Méthode pour servir à l'enseignement de la clarinette à anneaux mobiles et à treize clefs*, adoptée au Gymnase musical militaire et au Conservatoire royal de musique. Paris, J. Meissonnier.

GEORGES KASTNER. *Méthode élémentaire de clarinette.* Paris, E. Troupenas.

Saxophone.

GEORGES KASTNER. *Méthode complète et raisonnée de saxophone.* Paris, E. Troupenas.

Cornet à pistons ou à cylindres.

FORESTIER. *Méthode de cornet à pistons ou à cylindres.*

C. SCHUBERT. *Méthode de cornet à pistons ou à cylindres.* Paris, Prilipp.

GEORGES KASTNER. *Méthode élémentaire de cornet à pistons ou à cylindres.* Paris, E. Troupenas et C[ie].

SINSOLLIEZ AINÉ. *Méthode complète de cornet à trois pistons, contenant les principes de musique et les études nécessaires à l'instrument.*

Trompette d'harmonie.

DAVID BUHL. *Méthode.*

DAUVERNÉ AINÉ. *Méthode de trompette.*

Trompette à cylindres.

DAUVERNÉ. *Méthode complète de trompette à cylindres.*

Cor ordinaire et cor à pistons ou à cylindres.

DAUPRAT. *Méthode de cor*, adoptée pour l'enseignement au Conservatoire royal de musique.

MENGAL. *Méthode de cor.*

J. MEIFRED. *Méthode pour le cor chromatique à pistons ou à cylindres*, adoptée pour l'enseignement au Conservatoire royal de musique. Paris, chez Richault.

— *De l'étendue, de l'emploi et des ressources du cor en général, et de ses corps de rechange en particulier.* Paris, chez l'auteur.

GEORGES KASTNER. *Méthode élémentaire pour le cor ordinaire et le cor a cylindres.* Paris, E. Troupenas et C[ie].

Saxhorn.

AD. SAX. *Méthode complète de saxhorn.* Paris, Brandus et C[ie].

A. Fessy et Arban. *Méthode complète pour les saxhorns alto et ténor.* Paris, E. Troupenas et C[ie].

Saxo-tromba.

(Voy. les deux méthodes précédentes, cet instrument ayant le même doigté que le saxhorn.)

Trombone à coulisses et trombone à cylindres.

V. Cornette. *Méthode de trombone ordinaire ou à coulisses, contenant les principes de cet instrument.* Paris, Richaud.

Dieppo. *Méthode complète pour le trombone*, adoptée pour l'enseignement de cet instrument dans les classes du Conservatoire de musique. Paris, E. Troupenas et C[ie].

Georges Kastner. *Méthode élémentaire de trombone.* Paris, E. Troupenas et C[ie].

Ophicléide-basse.

V. Cornette. *Méthode d'ophicléide.* Paris.

V. Caussinus. *Solfége-méthode pour l'ophicléide-basse*, adopté pour l'enseignement au Gymnase musical militaire. Paris, J. Meissonnier.

Georges Kastner. *Méthode élémentaire d'ophicléide.* Paris, E. Troupenas et C[ie].

N. B. Comme nous avons tout lieu d'espérer que l'on ne tardera pas à réintroduire les timbales dans la cavalerie, nous donnons ici le titre de la seule méthode qui existe pour cet instrument.

Georges Kastner. *Méthode complète et raisonnée de timbales à l'usage des exécutants et des compositeurs, précédée d'une notice historique, et suivie de considérations sur l'emploi de cet instrument dans l'orchestre.* Paris, M[ce] Schlesinger (Brandus et C[ie], successeurs).

IV

Avant de clore ce dernier livre, nous croyons devoir présenter ici quelques observations relativement aux instruments de musique militaire qui figurent sur les planches annexées à notre ouvrage. Dans le premier livre de ce Manuel, nous avons fait connaître les instruments dont les peuples tant anciens que modernes se sont servis pour composer leur musique guerrière et pour transmettre leurs signaux. Là s'est en quelque sorte bornée notre tâche : en effet, donner la description détaillée de chaque instrument que nous avions à citer, c'eût été franchir les limites de notre sujet et empiéter sur le domaine d'une histoire générale des instruments; or, comme c'est précisément une histoire de ce genre que nous nous proposons de publier par la suite, c'est là seulement qu'il nous conviendra d'approfondir cette matière, d'autant plus difficile à traiter qu'elle est extrêmement compliquée et fort sujette à controverse. Pour ce qui est relatif surtout aux instruments anciens, les explications ne sauraient être ni trop minutieuses, ni trop étendues; car plusieurs points historiques touchant leur origine, la date de leur invention, et l'usage qu'en ont pu faire certains peuples, n'étant rien moins que fixés avec certitude, il en est résulté, entre les écrivains dont les études portent principalement sur l'histoire de la musique, des controverses qui durent encore. On n'a pas de peine à concevoir combien il est difficile de démêler la vérité au milieu des contradictions plus ou moins erronées qu'ont soulevées ces débats, et combien il est nécessaire de multiplier les preuves, d'entasser argument sur argument, pour battre en brèche tant d'assertions mensongères, et pour élever solidement sur ces ruines l'opinion que l'on croit devoir être la seule véritable, ou du moins la plus probante. Mais ici une pareille discussion nous était interdite, et nous avons dû nous contenter de faire connaître l'emploi des instruments dans la musique militaire. Par la même raison, les détails relatifs au système de construction de ces instruments ne pouvaient accompagner le dessin que nous donnons de chacun d'eux, ou pour

mieux dire de ceux qui ont été le plus en usage. L'on comprendra en effet que le cadre d'un Manuel s'opposait à ce que nous pussions mettre sous les yeux du lecteur, sous toutes les formes qu'ils ont revêtues et avec toutes les modifications de structure et de mécanisme qu'on leur a fait subir, tous les instruments de musique employés, soit à la guerre, soit dans les cérémonies triomphales. Le nombre de ces variétés est si considérable, surtout chez les modernes, que force nous a été, pour chaque genre, de tenir compte seulement des modèles principaux, et, pour chaque espèce, des principales variétés. Chez les Allemands, par exemple, il n'est pas de jour où l'on ne voie éclore une modification nouvelle, principalement dans la catégorie des instruments de cuivre; les différents modèles de Flügelhorn, de trompettes et de cornets allemands, dont nous avons donné la figure, suffiront déjà pour édifier le lecteur sur cet objet; d'ailleurs il sait déjà que toutes ces variétés aboutissent au même résultat, et que l'instrument dans toutes ses transformations successives est au fond toujours le même. On n'ignore pas que de nos jours l'application du système Boehm a été faite à presque tous les instruments en bois; c'est pourquoi nous avons pensé qu'il suffisait, pour donner une idée de ce système, de présenter le dessin de la flûte Boehm, sans qu'il fût besoin d'y joindre celui des autres instruments à vent en bois, perfectionnés à l'aide du même procédé, tels, par exemple, que les clarinettes, hautbois et bassons. Pour ce qui est de la nouvelle organisation prescrite dans les musiques régimentaires de France, il nous a paru nécessaire de la rendre aussi complète que possible, notamment en ce qui concerne les instruments inventés ou perfectionnés par Ad. Sax, et cela, avec d'autant plus de raison que le dessin de ces instruments est ici publié pour la première fois.

On remarquera que, dans la classification de nos planches, nous avons à peu près suivi les divisions adoptées pour le texte de l'ouvrage. Ainsi nous avons commencé par donner la figure des principaux instruments dont les anciens ont fait usage dans leur musique guerrière et dans leur musique triomphale. Viennent ensuite sur les autres planches les instruments des Chinois, puis les instruments bardiques, employés dans les combats aux premiers temps de l'ère chrétienne; puis les instruments de musique militaire du moyen âge (1), auxquels succèdent les instruments de quel-

(1) Quant aux instruments employés à cette époque par les ménestrels, nous n'avons pas

ques peuples sauvages. Enfin les instruments modernes, débutant par les principales variétés en usage dans les derniers siècles écoulés, et particulièrement sous le règne de Louis XIV, se poursuivent sans interruption jusqu'à la nouvelle organisation récemment adoptée en France. Ce dernier objet, qui est en définitive le plus important, a été traité dans tous ses développements, et, à la fin de notre recueil de planches, on trouvera la riche et intéressante série des nouveaux instruments d'Adolphe Sax, représentés fidèlement et dans leurs plus exactes proportions. Afin que l'on soit complétement à même d'apprécier les bases de la nouvelle organisation régimentaire, nous en ferons ici une courte description, et donnerons un aperçu succinct des éléments qui la composent, c'est-à-dire de la nature de chaque instrument, de son étendue et du rôle qui lui est attribué dans l'ensemble. Ces briéves indications aideront encore à l'intelligence des planches jointes au texte de ce Manuel, et qui représentent les instruments actuellement en usage dans nos musiques militaires. Au reste, les personnes qui désireraient de plus amples renseignements à cet égard, et principalement ceux de MM. les chefs de musique qui seraient jaloux de connaître à fond toutes les ressources qu'offre aujourd'hui l'art de l'instrumentation, dans son application à la musique militaire, pourront consulter avec fruit nos deux traités d'instrumentation, approuvés par l'Institut de France, et adoptés pour l'enseignement dans les classes de composition au Conservatoire royal de musique (1). Nous donnons ci-après

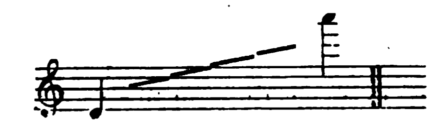
cru devoir les comprendre dans cette catégorie ; on sait d'ailleurs que ces instruments n'étaient pas précisément déterminés; ils devaient être, dans les premiers temps, semblables à ceux des bardes, et ils consistaient principalement en instruments à cordes; ensuite, les ménestrels ou ménétriers eurent entre les mains des instruments de tout genre; mais ceux-ci n'avaient pas une application directe à l'objet dont nous nous occupons; ils ne formaient plus en quelque sorte, dans certaines occasions solennelles, qu'une musique militaire de *concert*, ou plutôt une adjonction à la musique militaire. Quant aux violons ou aux violoncelles, on sait qu'ils ont encore moins de droit que le rebec des ménestrels à figurer parmi les instruments employés dans ce genre de musique. C'est là un fait que nous avons suffisamment établi et sur lequel nous n'avons pas besoin de revenir.

(1) Les suppléments récemment publiés, tant pour notre *Traité d'instrumentation*, comprenant les propriétés et l'usage de chaque instrument, que pour notre *Cours d'instrumentation*, considérée sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art, traitent fort lon-

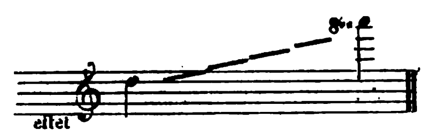
les explications sommaires, relatives aux instruments de la nouvelle organisation.

1° *Petite flûte.* La petite flûte ou *piccolo* est un instrument à vent en bois, qui se joue horizontalement, et dans lequel l'insufflation se produit directement, c'est-à-dire par un simple trou foré sur la face cylindrique de son extrémité supérieure.

L'étendue de la petite flûte est :



L'effet produit est :



c'est-à-dire une octave plus haut que la note écrite.

La petite flûte se prête à l'exécution des traits les plus rapides, et son timbre perçant lui permet de se faire entendre à travers tout un orchestre. Les sons graves jusqu'au *si* ont cependant beaucoup moins de force et d'éclat.

Quelques musiciens persistent à appeler cet instrument *petite flûte en ré*, sans doute parce que, tous les trous étant bouchés, elle ne descend pas plus bas que *ré*. Mais il n'est pas moins vrai que, rendant tous les sons comme ils sont écrits, elle est bien réellement en *ut*, aussi bien que la clarinette en *ut*, le violon, etc.

La petite flûte en *ut* a été adoptée pour la musique de l'infanterie.

Il y a une autre petite flûte en *ré bémol*, c'est-à-dire un demi-ton plus haut que la précédente, qu'on emploie aussi quelquefois dans la musique militaire.

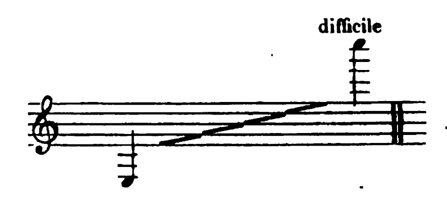
guement des instruments inventés ou perfectionnés par Ad. Sax, et dont la majeure partie a été adoptée par décision ministérielle dans la nouvelle organisation de musique régimentaire.

Tout le monde sait que la *flûte ordinaire* ou grande flûte est une octave plus bas que le piccolo; mais cette flûte n'est point admise dans la musique des troupes.

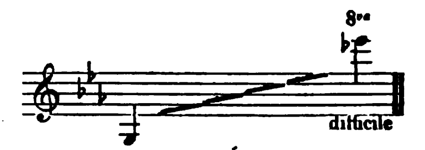
Outre ces deux flûtes, il s'en trouve une autre nommée flûte *tierce*, qui est une tierce plus haut que la flûte ordinaire; elle était autrefois usitée dans nos régiments, et aujourd'hui elle figure encore dans la musique militaire de quelques peuples, notamment en Allemagne.

2° *Petite clarinette en* mi *bémol.* La petite clarinette, de même que la grande clarinette, est un instrument à vent en bois, à anche, c'est-à-dire dans lequel l'insufflation se produit au moyen d'un bec à anche.

L'étendue de cet instrument est :



Mais l'effet produit est :



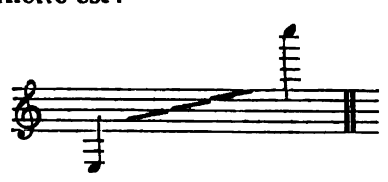
C'est-à-dire qu'elle se trouve être une tierce mineure plus haut que la clarinette en *ut*, soit une quarte juste plus haut que celle en *si* bémol. Presque tout ce que nous allons dire de la grande clarinette est applicable à celle-ci.

La petite clarinette en *mi* bémol a été adoptée pour la musique de l'infanterie.

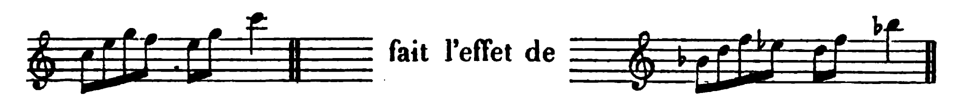
Outre la clarinette en *mi* bémol, il y a deux autres petites clarinettes : celle en *fa*, qui est un ton plus haut que cette dernière, et celle en *ré*, qui est un demi-ton plus bas. Quelques nations étrangères l'emploient dans leur musique militaire; mais, en France, on ne s'en sert point pour cet usage.

3° *Grande clarinette en* si *bémol omnitonique.* La clarinette est un instrument à vent en bois, à anche.

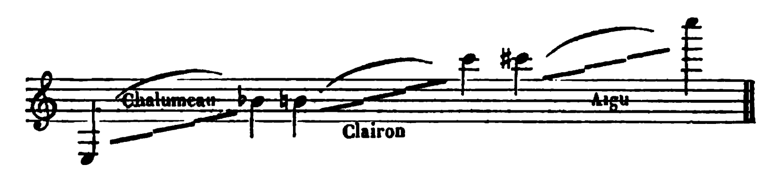
L'étendue de la clarinette est :



Les clarinettes peuvent être construites dans différents tons ; il en résulte que l'effet produit n'est plus le même que la note écrite. Dans la clarinette en *si* bémol, par exemple, laquelle a été adoptée pour les musiques d'infanterie, l'effet produit est un ton plus bas que la note écrite. Ainsi :



Il y a trois timbres distincts dans l'étendue générale de la clarinette ; on peut les diviser de la manière suivante :



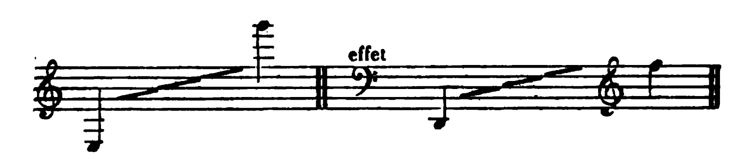
Grâce à la perfection de quelques mécanismes actuels, on peut exécuter aujourd'hui sur cet instrument presque toutes les trilles, presque tous les passages, et cela dans n'importe quel ton. C'est cette dernière faculté qui leur a valu le nom d'*omnitonique*. La clarinette en *si* bémol, par exemple, peut jouer dans tel ton que ce soit, bien que naturellement certains tons lui soient plus favorables.

L'une des clarinettes les plus usitées après celle en *si* bémol, que nous venons d'analyser, est celle en *ut*, qui est un ton plus haut, et celle en *la*, qui est un demi-ton plus bas. La clarinette en *ut* a été longtemps employée dans nos musiques militaires ; mais aujourd'hui l'emploi des clarinettes en *si* bémol est obligatoire.

4° *Clarinette basse recourbée en* si *bémol*, *à pavillon de cuivre* [système Sax (1)].

(1) Ad. Sax en construit aussi en *ut*.

L'étendue de cet instrument est la suivante :
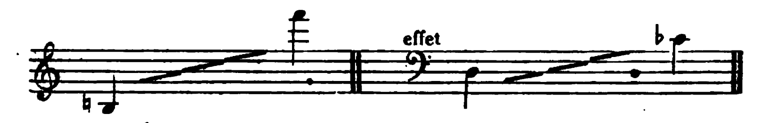


En bouchant tous les trous par des clefs, l'inventeur du nouveau système a pu les espacer sur son tube d'après les lois de la vibration, et il est arrivé ainsi à une justesse parfaite. Au moyen d'une petite clef qui ouvre tout près du bec un trou presque capillaire, les notes aiguës sortent avec autant de facilité que les graves. Le timbre est magnifique, d'une égalité parfaite et d'un volume considérable, par suite de l'emploi d'un pavillon de cuivre qui termine l'instrument. Ajoutons que la forme recourbée, donnée à cette clarinette, la rend d'un port très-facile et particulièrement propre à la marche. Tous ces avantages ont déterminé l'adoption du modèle d'Ad. Sax, et font que ce modèle est de rigueur pour toute l'infanterie.

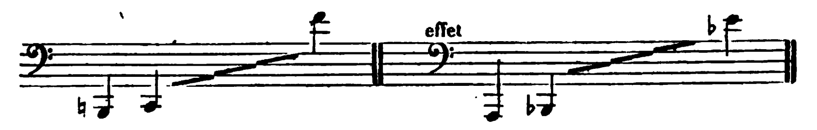
5° *Saxophone.* Le saxophone est un instrument nouveau de l'invention d'Ad. Sax fils. Le corps principal de l'instrument est en cuivre et porte vingt clefs; l'embouchure est un bec de clarinette; c'est donc un instrument à anche simple. La sonorité du saxophone est d'une nature toute particulière, pleine d'éclat, de puissance et de charme.

On emploie deux espèces de saxophone dans la musique d'infanterie, savoir : le saxophone ténor en *mi* bémol, et le saxophone basse en *si* bémol (1).

L'étendue du saxophone ténor en *mi* bémol est la suivante :



L'étendue du saxophone basse en *si* bémol est celle-ci :



(1) Ad. Sax en a créé toute une famille.

Pour tous les autres détails relatifs à cet instrument, nous renvoyons le lecteur à notre *Méthode de saxophone*.

6° *Cornet à trois cylindres ou à trois pistons*. Le cornet à trois cylindres est un instrument de cuivre à embouchure en bocal.

L'étendue générale de cet instrument est la suivante :



Elle varie selon les corps de rechange.

Le jeu des trois cylindres ou des trois pistons permet, comme on voit, d'exécuter sur cette espèce de cornet toute l'échelle chromatique.

Au moyen d'une pièce qui s'adapte à volonté, et qu'on appelle *corps de rechange*, on peut changer le ton de l'instrument. Le cornet s'écrit toujours en *ut;* les corps de rechange sont *ré*, *mi* bémol, *mi*, *fa*, *sol*, *la* bémol, *la*, *si* bémol.

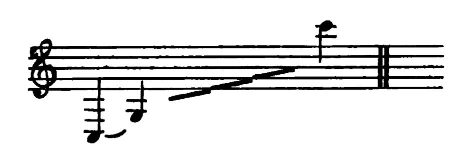
Le mécanisme des cylindres imaginé par Ad. Sax, remplace très-avantageusement celui des anciens pistons.

Le cornet à trois cylindres a été adopté pour l'infanterie.

7° *Trompette à trois cylindres* (système Sax).

La trompette à cylindres est un instrument de cuivre à embouchure en bocal, et muni d'un mécanisme à cylindres.

L'étendue de cet instrument est la suivante :

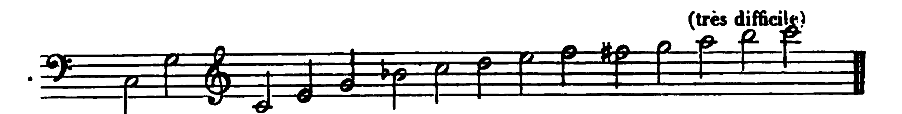


Le jeu des trois cylindres permet, comme on voit, d'y exécuter presque toute l'échelle chromatique.

La supériorité du mécanisme d'Ad. Sax sur tous les autres a rendu ce modèle obligatoire pour toute l'armée. La trompette à trois cylindres,

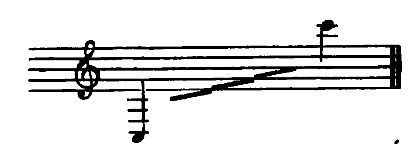
système Sax, a été adoptée pour les musiques d'infanterie et pour celles de cavalerie (1).

8° *Trompette d'harmonie*. Cette trompette, dite *trompette d'harmonie*, parce qu'elle fait ordinairement partie de l'ensemble instrumental, si improprement appelé *harmonie*, n'est autre chose que la trompette simple, dont l'étendue est la suivante :



9° *Cor à trois cylindres*. Le cor à cylindres est un instrument de cuivre de forme arrondie, avec une embouchure en bocal, et muni d'un mécanisme à cylindres.

L'étendue de cet instrument est :



Le cor à cylindres a autant de corps de rechange que le cor ordinaire; mais, grâce à la perfection du système Sax, un bon artiste doit pouvoir jouer dans tous les tons avec cet instrument, au moyen des corps de rechange *fa*, *mi* et *mi* bémol; ce qui offre un double avantage, car ces corps de rechange ont un timbre plus ferme et plus beau que tous les autres.

On a fait choix, pour l'armée, du cor à trois cylindres, parce que le troisième cylindre, complétant toute l'échelle chromatique au grave, permet de donner à l'instrument les deuxièmes parties (2).

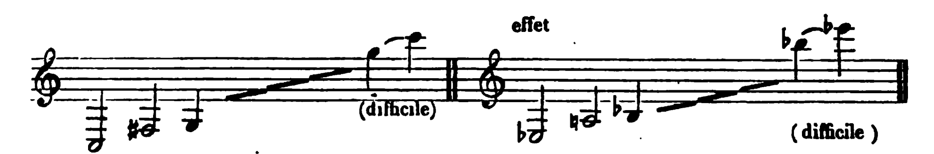
10° *Petit saxhorn en* mi *bémol*. Le saxhorn est un instrument de cuivre, à embouchure en bocal, et muni d'un mécanisme à cylindres. Cet instrument est le flügelhorn perfectionné d'après le système d'Ad. Sax. Il résulte de ce perfectionnement que le saxhorn possède une justesse et une beauté de timbre vraiment extraordinaires, sans préjudice des autres

(1) Ad. Sax a institué une famille entière de trompettes à cylindres.

(2) Il y a aussi des cors à deux cylindres; ils sont en tout semblables aux cors à trois cylindres, sauf quelques notes qui leur manquent au grave.

avantages qui lui sont propres, et que nous avons déjà fait connaître. Ad. Sax a institué une famille entière de saxhorns.
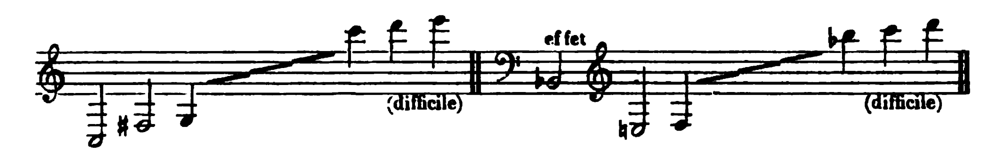
L'étendue du petit saxhorn en *mi* bémol est :



Cet instrument a été adopté pour les musiques d'infanterie comme pour celles de cavalerie.

11° *Saxhorn en* si *bémol.*

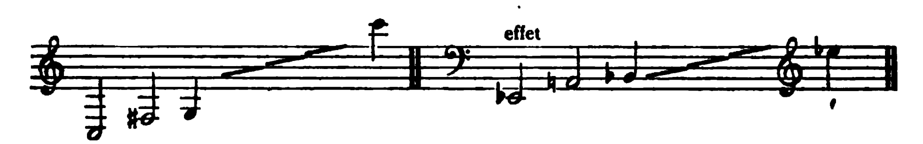
L'étendue du saxhorn en *si* bémol est la suivante :



Cet instrument a été adopté pour les musiques d'infanterie et pour celles de cavalerie.

12° *Saxhorn en* mi *bémol* (*alto*).

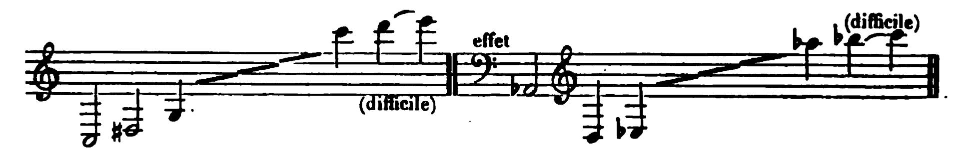
L'étendue du saxhorn en *mi* bémol alto est la suivante :



Cet instrument a été également adopté dans les musiques d'infanterie et dans celles de cavalerie.

13° *Saxhorn en* la *bémol.*

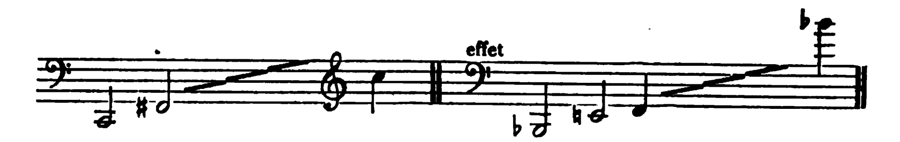
L'étendue du saxhorn en *la* bémol est la suivante :



Ce saxhorn a été principalement adopté pour la cavalerie.

14° *Saxhorn basse en* si *bémol* à trois ou quatre cylindres.

L'étendue du saxhorn-basse en *si* bémol est :
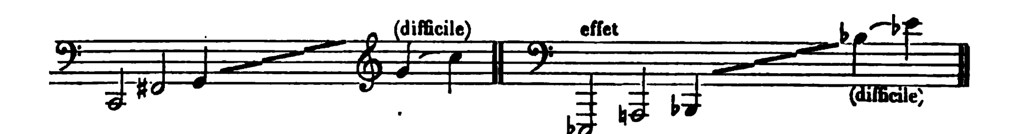


Il a été adopté pour les musiques d'infanterie et pour celles de cavalerie.

L'adjonction d'un quatrième cylindre permet de donner sur cet instrument les notes qui manquent dans les autres, où elles ne sont guère utiles d'ailleurs, tandis qu'elles deviennent indispensables pour un instrument grave.

15° *Saxhorn contre-basse en* mi *bémol.*

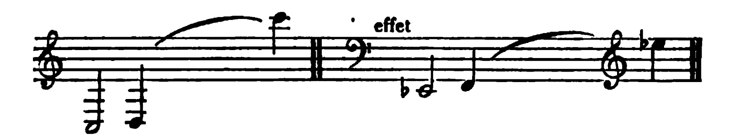
L'étendue de cet instrument est :



Il a été adopté pour les musiques d'infanterie et pour celles de cavalerie.

16° *Saxo-tromba.* La saxo-tromba est un nouvel instrument inventé par Ad. Sax. Cet instrument est en cuivre, muni d'un mécanisme à cylindres, et à embouchure en bocal. Par son genre de sonorité, la saxo-tromba participe en quelque sorte du saxhorn et de la trompette; mais elle est moins sombre que le premier et moins stridente que la seconde.

L'étendue de la saxo-tromba en *mi* bémol est la suivante :



La saxo-tromba adoptée pour l'armée est en *mi* bémol et porte trois cylindres (1).

(1) Ad. Sax en a créé une famille entière.

17° *Trombone à trois cylindres* (système Sax). Le trombone à cylindres est un grand instrument de cuivre, à embouchure en bocal, et muni d'un mécanisme à cylindres. Celui qui a été adopté pour toute l'armée est un instrument ténor.

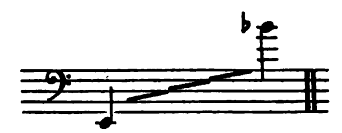
L'étendue du trombone à cylindres est la suivante :



La supériorité du mécanisme d'Ad. Sax sur tous les autres a rendu le modèle présenté par ce facteur obligatoire pour nos musiques militaires (infanterie et cavalerie).

18° Trombone a coulisses. Le trombone à coulisses est un instrument de cuivre, à embouchure en bocal; ainsi que l'indique son nom, les différents degrés de la gamme s'obtiennent sur cet instrument au moyen d'un mécanisme à coulisses, c'est-à-dire que les tubes, s'emboîtant et glissant l'un dans l'autre à volonté, permettent de raccourcir ou d'allonger l'espace à parcourir par le son.
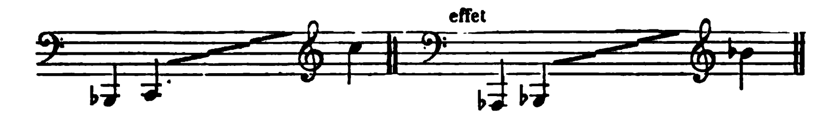
L'étendue du trombone à coulisses est la suivante :



Le trombone à coulisses adopté pour les musiques de l'armée (infanterie et cavalerie) est le trombone ténor.

19° *Ophicléide.* L'ophicléide est un instrument grave, fait de cuivre, à embouchure en bocal, et muni d'un mécanisme de clefs.

L'étendue de l'ophicléide est la suivante :



Celui qui a été adopté pour les musiques d'infanterie est un ophicléide basse en *si* bémol.

20° *Batterie* ou *petite musique*.

Les instruments adoptés pour la batterie, qu'on appelle aussi assez improprement *petite musique*, sont : le tambour ou caisse claire (1), la grosse caisse, les cymbales et le triangle.

Ces instruments, qui servent à marquer le rhythme, ne s'emploient que dans la musique d'infanterie ; la cavalerie n'a plus aujourd'hui d'instrument de percussion. Il serait à désirer qu'on lui rendît les timbales dont elle se servait autrefois.

(1) Ce sont les soldats eux-mêmes qui ont donné au tambour le nom de *caisse*. Ce dernièr mot commença d'être en usage parmi les troupes au seizième siècle, ainsi que l'atteste Étienne Pasquier dans ses *Recherches*. Cet auteur, parlant des expressions qui de son temps avaient été détrônées par des mots nouveaux, fait, au sujet du tambour, cette curieuse remarque : « Ainsi en est-il de *tabour*, que les soldats appellent maintenant *quesse* (sic), sans « sçauoir dire pourquoy. »